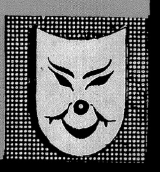
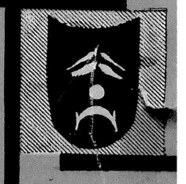






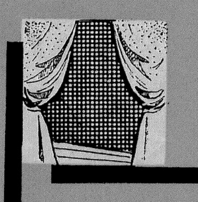
تأليف

قسطنطين ستانسلافسكى



ترجمه: الدكتور محمد زكى العشماوى

محمود مرسى أحمد



راجعه: درينى خشبة

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ محمد طه الحاجرى

الاسكندرية

الألف كتاب

إعداد الممثل

بإشراف إدارة الثقافة العامة
بوزارة التربية والتعليم بمصر

تصدر هذه السلسلة بمعاونة
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
والعلوم الاجتماعية

الألف كتاب (٣٠٧)

إعداد الممثل

تأليف
قسطنطين ستانسلافسكى

ترجمه: الدكتور محمد زكى العشماوى
محمود مرسى أحمد

راجعه: دريني خشبة

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة نهضة مصر ومطبعتها
الفجالة - مصر

هذه ترجمة كتاب :

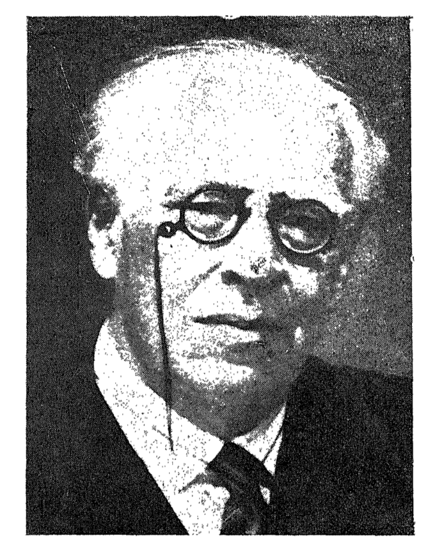
AN ACTOR PREPARES .

تاليف

STANISLAVISKY

مؤلف هذا الكتاب

- كونستانتين ستانسلافسكى
- ولد فى موسكو سنة ١٨٦٣
- كان أبوه واجداده من كبار التجار واصحاب الاعمال فى روسيا
- كانت جدته ممثلة فرنسية طائرة الذكر أحبها والده وتزوجها
- تلقى تعليما خاصا هو واخوته ثم درس المسرح والتمثيل فى فرنسا
- بنى له ابوه مسرحا خاصا فى سرايه
- كان يخرج ويمثل فى هذا المسرح هو واخوته واخواته
- عاد الى موسكو من دراسته فى باريس سنة ١٨٨٨
- الف فرقته المسرحية منه ومن اخوته وبعض أنصاف الممثلين المحترفين
- اقتنع فى العقد الاخير من القرن التاسع عشر بخطا طرق التمثيل الرائجة
- فكر فى وجوب وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق غير المفتعل .
- انفق اكثر من ثلاثة ملايين روبل على تجاربه وفرقه وستوديوهاته
- انشأ هو وزميله دنتشنكو مسرح الفن بموسكو سنة ١٨٩٨ وهو ارقى مسارح العالم الفنية بلا استثناء
- طاف بفرقة مسرح الفن اطراف أوربا وأمريكا فبهر الجماهير هناك
- كان ينفذ مثل المخرج الانجليزى جوردون كريج تنفيذا عمليا
- تأثرت بتعاليمه جميع الفرق المسرحية فى العالم كله
- ظل مديرا لمسرح الفن ولاستوديو أوبرا موسكو حتى توفى سنة ١٩٣٨
- أشهر كتبه كلها : حياتى فى الفن ــ وقد ترجمناه ــ ثم اعداد الممثل



قسطنطين ستانسلافسكی

مقدمة الترجمة

عندما كان كونستانتين ستانسلافسكي يكتب كتابه الكبير « حياتي في الفن » كان لا يترك مناسبة يعرض فيها بالحديث عن الطريقة المثلى لتعليم الممثل كيف يجيد فنه ويتمكن منه ، إلا فضل إرجاء تفصيل هذا الحديث إلى كتابه هذا : « إعداد الممثل » الذي لم يكن قد كتبه بعد . . . والذي فكر نهائيا في كتابته وهو يزور فنلندة سنة ١٩٠٦ ؛ وذلك حينما جلس فوق إحدى الربوات المشرفة على مياه الخليج ، وراح يفكر في ماضيه في التمثيل بعد تلك الفترة الحالكة ، التي مر بها مسرح الفن بموسكو بعد وفاة تشيكوف ، وبعد سقوط مسرحيات ميترلنك العظيم التي قام بإخراجها ستانسلافسكي نفسه ، وبعد أن خيل إليه أنه لم يبلغ ما كانت تتوق إليه نفسه من السمو والارتفاع إلى ذروة الفن الصحيح الصادق . . . مما يصفه لنا فيقول :

« . . كل ذلك كان يقيمني ويقعدني . . بل كان ينتزع مني ثقتي بنفسي ويطوح بها في بيداء القنوط ، ويجعلني أبدو في عيني شخصا متخشبا ولا حياة فيه . . . لقد جعلت أشطح بفكري فوق تلك الربوة المشرفة على البحر ، أهيم بفكري في ماضي الفني جميعه . لقد كنت أعجب أين غاص غرامي بخلق المعجزات في عالم الفن . . وكيف . . وأين أستطيع أن أكتشف الكهف الذي اختبأ فيه فني فلا يريد أن يرى وجهي . . .

« لقد جعلت أستعرض ماضي خطوة فخطوة ، فتبينت رويدا رويدا أن المحتويات الداخلية التي كنت أضعها في الدور في المدارج الأولى من خلقه ثم المحتويات الداخلية التي كانت تتولد في روحي بمضي الزمن بعد ذلك كانت تختلف في الحالين اختلافا شديداً ، بل اختلافا هو أبعد مما بين السماء والأرض لقد كان كل شيء في الحالة الأولى يصدر عن صدق داخلي ، أعني عن إحساس داخلي صادق ، إحساس جميل مثير... أما الآن فكل ما تبقى من هذا الإحساس

الصادق العميق فهو قوقعته الخالية التى لفحتها الريح . . جمجمته العارية ذات العينين المثقوبتين والأنف الطائر . .. الرفات والرماد . . تراب البلى العالق بنوافذ الروح . . .

« لقد نسيت الآن الإحساس بالصدق . . ذلك الإحساس الذى هو العنصر الأساسى . . بل الموقظ . . بل المحرك ، بل الرافعة التى ترفع حياة الدور ، وتبعد عنـــه الافتعـال والمظاهر الآلية والصبغة المصطنعة والحركات المتـكلفة . . .

« فياترى ماذا كان فى وسعى أن أفعل ، وكيف كان يجب أن أنقذ أدوارى من العطب الذى مسخها وشوه جمالها ، والتحجر الروحى الذى طرأ عليها واستبداد العادة الظالمة التى جعلت تمثيلى شعوذة آلية بعيدة عن الصدق ، لقد كانت تواجهنى حاجة ماسة إلى مكياج روحى قبل كل حفلة ، لأن المـكياج المادى وحده لم يكن شيئا مذكورا إلى جانب هذا المـكياج المادى المفقود وكان لابد لخلق هذا المـكياج من معرفة السبيل إلى دخول الهيكل الذى لا يمكن فى غير جوه الروحى ممارسة عملية الخلق .

« . . وفى أثناء قيامى بتمثيل أحد الأدوار التى مثلتها مراراً وتـكراراً من قبل حدث فجأة ولغير سبب واضح أن أدركت المعنى الداخلى للصدق ، هذا المعنى الذى كنت أعرفه منذ زمن طويل ، والذى مؤداه أن القدرة على الخلق فوق خشبة المسرح تتطلب — أول ما تتطلب — ظرفا خاصاً سوف أسميه : الجو أو المزاج الخلاق . وقد بحثت له عن اسم آخر خير من هذا الاسم فلم أجد ؛ ولقد كنت أعرف هذا بالطبع قبل ذلك ؛ ولـكنى ، لم أكن أعرفه إلا معرفة ذهنية فقط ، أما منذ هذه الليلة فقد دخلت هذه الحقيقة فى كيانى كله وأخـــذت أدركه لا بروحى فقط ، ولـكن بجسمى أيضا . والإدراك عند الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله فحسب ، ولـكن معناه أن يحس . . أن يشعر ، ويشعر بجسمه كله . . ولهذا السبب يمكننى أن أقول : إننى أدركت فى هذه الليلة لأول مرة بعد غياب طويل ، حقيقة كنت أعرفها

من عهد بعيد . ولقد فهمت أن هذا الجو أو هذا المزاج يأتى للممثل العبقرى طائعا مختارا ، ومن تلقاء نفسه ، وهو واقف على خشبة المسرح . ويأتى إليه فى جميع كماله وفى كل خصوبته . أما ذوو المواهب القليلة .. وبالأحرى فقراء المواهب ، فلا يتيسر لهم إلا فى النادر . . .

« ... ... وإنى لأسائل نفسى : أليس ثمة وسائل فنية مصطلح عليها لخلق هذا المزاج الخلاق ، حتى يمكن للإلهام أن يظهر بصورة أكثر مما تعود أن يتنزل به ؟ »

* * *

ومن هذه المقتطفات الطويلة يرى القارىء أن المقدمة الحقيقية لهذه الترجمة لكتاب « إعداد الممثل » هى كتاب المؤلف نفسه : حياتى فى الفن. وكتاب « إعداد الممثل » هو أول كتاب عملى فيما نسميه بحق : « كتاب نحو التمثيل » أو قواعده ودروسه التى لا يمكن أن يتمكن أى ممثل من فنه المسرحى إلا إذا وعاها ، وحرص على دراستها دراســـة عميقة تطبيقية مستوفاة . وأهم ما يهدف إليه الكتاب هو ماجاء فى ثنايا المقتطفات السابقة من كتاب حياتى فى الفن . . هو الإحساس بالصدق والممثل يؤدى دوره . ثم العمل على توفير المزاج أو الجو الخلاق فى أثناء التمثيل . . وذلك بالبعد عن التمثيل الآلى والقوالب الزائفة التى يلجأ إليها الدجالون المشعوذون ممن يحترفون حرفة التمثيل لكى يصفق لهم الجمهور . . .

على أن للإحساس بالصدق طرقا طويلة شاقة لا يكفى لتحقيقها أن يتلو القارىء هذا الكتاب ، ثم يحسب أنه العالم المتضلع فى فنون التمثيل ... إن كل درس من دروس الكتاب شىء غريب علينا .. ولا بد من التطبيق العملى الواعى لفهم ما يريده المؤلف . . ثم كيف نوفر على خشبة المسرح هذا المزاج الخلاق الذى يخلق المعجزات ؟ إن لذلك أيضاً طرقا طويلة شاقة يجب أن يعى الممثل رأى المؤلف فيها ، ثم يصبر للتطبيق عليها ومناقشة أساتذته وإخوانه فيها . . والرجوع إلى هذه القلة القليلة من عباقرة التمثيل

عندنا ، ممن حققوا هذا المزاج الخلاق فوق خشبة المسرح ومعرفة الأدوار والروايات التى حققوه فيها .. ولماذا كان يصعب عليهم أحيانا أن يوفروا لأنفسهم ولزملائهم هذا الأساس الصادق ، وذاك المزاج الخلاق اللذين يتحدث عنهما المؤلف نفسه . . ستانسلافسكى العظيم . . الذى اتخذ من : شخصية تورتسوف دريئة يختبىء وراءها وهو يلقن تلاميذه دروس وتطبيقات وفلسفات هذا الكتاب . . .

إن المؤلف يريد أن يكون التمثيل فنا ، فما السبيل إلى ذلك ؟

وهو يحدثنا عن الخيال أو التخيل فى خدمة الممثل ، فكيف تتوفر نعمة التخيل ، وماهى الوسائل والمعايير التى يمكن أن يصل بها الممثل إلى التخيل قبل أن يدخل إلى خشبة المسرح ، وحين يقف عليها ، ليزن كل شىء بميزانه الصحيح ، ولتكون كل حركة من حركاته شيئا صحيحا روحانيا سليما ، لا يتاف تمثيله ، ولا يمسخ تمثيل الآخرين ؟ .

وهو يحدثنا عن الانتباه وتركيز الانتباه لكى يتم اندماج الممثل فى الجو الذى يقف فيه وهو يعطى لإخوانه ويأخذ منهم . . فما السبيل إلى ذلك ؟

والمؤلف يحذر الممثلين من توتر عضلاتهم وهم وقوف على خشبة المسرح يؤدون أدوارهم ، لأن توترها هذا أكبر أسباب خيبتهم فى أداء هذه الأدوار . . ثم هو ينصحهم لهذا السبب بتعلم الطرق التى يمكنهم بها أن يرخوا عضلاتهم . . فكيف ؟ . .

وهو ينصح بتقسيم الدور إلى وحدات وأهداف حتى لا يتخم الدور صاحبه إذا (أكله !) مرة واحدة . . وهو يقول إن لكل وحدة هدفا . . ومن هذه الأهداف كلها يتألف الدور . . ومن أهداف الأدوار كلها يتألف هدف المسرحية . . والممثل الذى لا يعرف هدف المسرحية التى يشترك فى تمثيلها غير جدير مطلقا بالوقوف على خشبة المسرح . . وهذا تحذير جدير بالدرس طبعا . . فكيف ؟

وهو يفرد فصلا رائعا ليحدثك عن وجوب الإيمان بما تقوم بتمثيله ، ثم الإحساس بالصدق فيما تفعله وأنت واقف على خشبة المسرح ، فبماذا تحقق هذا الإيمان ؟ . . وهل هناك سبيل تجعلك تنسى أنك تمثل مسرحية خلقها المؤلف خلقا ؟ .. وكيف تتوسط بين المسرح الذى تقف فيه وبين الإيمان بأن ماتمثله هو حقيقة لاريب فيها . وأنك تتقمص الشخصية التى تمثلها حقا؟

ومن أثمن فصول الكتاب ذلك الفصل الذى يتحدث فيه المؤلف عن الذاكرة الانفعالية التى يستعين بها المؤلف على إشاعة الحياة والصدق فيما يقوم بتمثيله ، وإن كان يمثل دوره للمرة المائة بعد الألف ؟ . . فكيف ؟ ما أروع حديثه فى هذا !

ثم يتحدث المؤلف عن وجوب الاتصال الوجدانى بين الممثلين وهم وقوف على خشبة المسرح ، وينبه إلى أن الممثل الذى يترك زملاءه فى ناحية ويكون ذهنه (شاطحا) فى ناحية أخرى ، هو كالغنمة الضالة التى يأكلها الذئب أو كالنغمة الناشز التى تمسخ اللحن كله . . أو كالحجر الهش الذى يتسبب فى انهيار البنيان جميعه . . ولكن للاتصال الوجدانى قواعد وأسس لا يمكن تحقيقها بمجرد معرفة عنوان الفصل . . إن دراستها واجبة وعلى الإلمام بها يتوقف نجاح الممثل إذا أراد أن يكون شيئا فى دنيا التمثيل.

ويعقد المؤلف فصلا ليتحدث فيه عن « التكيف » أى كيف يتكيف الممثل ويتهيأ لكل حالة من حالات الدور والرواية نفسها بحيث يندمج فى تيار الأدوار كلها . . دوره هو نفسه وأدوار زملائه . . حتى يكون نغمة متزنة منسجمة لا نشوز فيها . . . إن الممثل الذى لا يحسن كيف يتكيف لكل موقف ولكل خطوة فى المسرحية وفى الدور ، غير جدير بالانتماء إلى فن التمثيل . إن فوق المنصة وفى أثناء التمثيل تجرى تيارات روحية لا بد أن ينجرف الممثل فيها ويكون جزءاً منها . . . فما هى هذه التيارات التى إن جهلها الممثل لم يحسن كيف يتكيف ؟!

ثم يتحدث المؤلف عن القوى الداخلية التى تعمل فى نفس الممثل ... القوى الإبداعية التى تخلق العجائب فوق خشبة المسرح ، والتى كثيراً ما تقتل المسرحية وتميت جميع الممثلين إذا كانت قوى تقوم على الغرور والفردية وحب الذات .. فكيف نوفر الجو لظهور هذه القوى وتطويرها وتهذيبها وجعلها قوى صالحة لا تشذ ولا تشرد ولا تجور ؟ ... إنها أثمن ما تزخر به نفس الممثل الصالح . . والكنز الذى يجب أن يتولاه بالرعاية والتنمية . . ؟ فما هى . . ؟ وكيف نمهد لها لكى تظهر فى أروع مجاليها ولكى تؤتى أكلها الجميل الخير اليانع ؟

وفى كل مسرحية خط فعلى متصل . . . خط يشبه الخيط الذى ينتظم جواهر العقد كلها . وهذا الخط هو الذى يلم أشتات الحوادث والوقائع التى تتألف منها الرواية . . ويتألف منها بالتالى الفعل المسرحى أو الـ Action والممثل الذى لا يعرف وحدات دوره وهدف الرواية ، يضل كثيراً عن خط الفعل المتصل هذا . . وهو فى ضلاله عنه يتلف دوره ويتلف أدوار زملائه أيضا ، فما هو هذا الخط الذى له كل تلك الأهمية ياترى ؟

ويعود المؤلف إلى الحديث عن حالة الإبداع الداخلية حديثا يختلف عن حديثه السابق عن القوى الداخلية التى تعمل فى نفس الممثل . . . فما هى حالة الإبداع هذه ، وإلى أى حد تعد غاية للقوى الداخلية المذكورة ؟ وإلى أى حد أيضا تعد أسبابا هاما لنجاح الممثل وجعل تمثيله فنا راقيا ساميا يأخذ بمجامع القلوب ؟

ولكل دور ولكل مسرحية هدف أعلى . . . فما هو الهدف الأعلى للدور بخاصة ؟ ولماذا يجب على كل ممثل أن يعرف الهدف الأعلى لدوره ، وما يربط هذا الهدف بأهداف الأدوار الأخرى ؟ وكيف يخفق الممثل فى أداء دوره إذا لم يلم بهذا الهدف ؟ وكيف تفشل المسرحية إذا غابت عن الممثلين أهدافهم ، ثم هدف المسرحية نفسها ؟ وكيف ينتظم خط الفعل المتصل هذه الأهداف كلها ؟ !

ويقف بنا المؤلف عند مشارف العقل الباطن مرة ، ثم يخوض بنا في غياهبه ، ليحدثنا عن عالم الأعاجيب المكنون الذي يمد الممثل بأثمن ذخائره، ويجنبه المصاعب أحيانا ، كما يغرقه في لجة المصائب أحيانا . فكيف ؟ وماهي التجارب التي يرويها المؤلف عن هذا التيه ، وما فائدة هذا كله للممثل الذي يريد أن ينبغ في فنه ؟

* * *

وبعد . . . فما كان أعظمها متعة تلك الرحلة الطويلة الجميلة التي قضيناها في نقل هذا الكتاب ! وما كان أعظم إخلاص الزميلين المترجمين في نقله ، والحرص على أن يكون أمينا عليا أقرب ما يكون إلى الأصل ... ولشد ما أتعبتهما أنا في ذلك . . وما أكثر ما كان يحتدم الجدل بيني وبينهما حول كثير جداً من مصطلحات هذا العلم الجديد الذي سيعرفه العالم العربي لأول مرة في هذه الترجمة . . وما أشد ما كان صدرهما واسعا رحبا ونحن نتفق آخر الأمر على هذه المصطلحات التي ستكون دائما (في عنقنا!) وسنكون دائما مسئولين عنها وهي تدرس في المعهد الذي أشرف بالانتماء إليه ! وما أعظم سعادتي بأن تتيح هذه الترجمة لإخواني الأساتذة وأبنائي الطلبة مرجعا هاما عرفه العالم أجمع وتكب عليه جميع معاهد التمثيل والفرق التمثيلية المحترمة في أوربا وأمريكا والعالم المتحضر يدرسونه ويتعلمون مما فيه ، لا يستكبرون عليه ، ولا يضيقون به، ولا يغضون من شأنه ، بل يعترفون بأنه كتاب حدد معالم هذا العلم وأرسى قواعده ، وانتقل به من نطاق الشعوذة . . وإن شئت فقل من نطاق الاجتهاد . . إلى نطاق العلوم المعترف بها جميعا .

القاهرة — ١٩٦٠

دريني خشبة

الفصل الأول

الامتحان الأول

(١)

لقد كنا نشعر باغتباط ونحن ننتظر أول درس لنا مع مديرنا المخرج تورتسوف، ولكنه جاء إلى حجرة دراستنا ليعلن إلينا ما لم نكن نتوقعه، جاء ليقول: إنه يرغب، لكى يزيد معرفته بنا، أن يتقدم كل منا بتمثيل قطع نختارها بأنفسنا من تمثيليات مختلفة. وكان هدفه أن يرانا على المسرح ومن خلفنا المنظر، وقد عملنا مكياجنا، وارتدينا ملابس أدوارنا، ووضعت على المنضدة جميع الأدوات وقطع الأثاث اللازمة. وقد أضاف قائلا:

وحينئذ فقط يكون من الممكن الحكم على طاقتكم المسرحية.

وقد رحب بهذا الاختبار المقترح فى أول الأمر عدد قليل منا، وكان من بين هذا العدد القليل رجل ملىء فى مقتبل العمر يدعى «جريشا جوفوركوف» سبق له أن مثل أدواراً فى بعض المسارح الصغيرة، وفتاة جميلة شقراء طويلة القامة تدعى «سونيا فيليا منوفا» وشاب نشيط كثير الكلام اسمه «فانيا فيوتنسوف».

وأخذ كل منا بالتدريج يتعود فكرة هذا الاختبار الذى ينتظره، وبدأت أضواء المسرح الأرضية تزداد إغراء، وسرعان مابدت لنا أهمية العرض التمثيلى الذى سنقدمه، وظهر لنا نفعه، بل ضرورته.

وعندما شرعنا نختار القطع التى سنمثلها، كنا، أنا وصديقان من أصدقائى، هما «بول شوستوف» و «ليو بوشتشين» متواضعين، ففكرنا أن نقدم شيئاً من الكوميديا الخفيفة أو الفودفيل، ولكننا سمعنا كل من

حوانا يردد أسماء كثيرة مثل جوجول واستروسكى وتشيكوف وغيرهم ـ ووجدنا أنفسنا على غير وعى منا ، نخطو فى طموحنا خطوات إلى الأمام ، وأننا نستطيع أن نقدم شيئاً رومنسيا بملابس الد ـ وبالشعر المظوم .

وكانت شخصية م. زارت تـتهوينى. كما كانت شخصية سالبيرى تستهوى ليو ، أما بول فقد فكر فى دون كارلوس ، ولكن سرعان ما بدأنا نناقش إمكان تمثيلنا لشىء من شكسبير . ووقع اختيارى أنا شخصياً على عطيل فلما وافق بول على القيام بدور ياحو كان كل شىء قد تم وعندما كنا نغادر المسرح قيل لنا إنه تحدد الغد موعداً لأول تداريبنا .

وعندما وصلت إلى بيتى متأخراً ، أخذت نسختى من رواية عطيل وجلست على أريكتى جلسة مريحة ، ثم فتحت النسخة وشرعت فى القراءة . ولم أكد أكمل صفحتين حتى تملكتنى رغبة شديدة فى أن أمثل ، وأخذت يداى وذراعاى ورجلاى ووجهى وعضلات هذا الوجه وأشياء فى أعماق تتحرك جميعها بالرغم منى وشرعت أقرأ النص فى صوت خطابى ، وفجأة اكتشفت قصاصة ورق عاجية فأثبتها فى حزامى كما يثبت الخنجر ، واتخذت من «فوطتى» البيضاء ذات الوبر شيئاً يقوم مقام العمامة ، كما اتخذت من ملاءات الفراش وأغطيته عباءة لى وجعلت من مظلتى مايشبه السيف، ولما لم يكن عندى درع فقد خطر لى أن فى حجرة الطعام التى تلاصق حجرتى صينية كبيرة فاتخذتها درعاً. وما أن أمسكت بالدرع فى يدى حتى شعرت أننى محارب أصيل. ومع ذلك فقد كان مظهرى العام مظهر الرجل المتحضر الذى يعيش فى العصر الحديث ، بينما كان عطيل رجلا إفريقى الأصل ولا بد له من شىء يوحى بحياته البدائية ، شىء يشعر بأن عطيلا ينطوى فى أعماقه على مايشبه النمر، ولكى أستعيد إلى ذاكرتى مشية هذا الحيوان ولكى أستوحيها وأقلدها تقليداً متقناً فقد شرعت أقوم بمجموعة كاملة من التمرينات البدنية .

وشعرت بعد قيامى بالكثير من هذه الحركات بأننى أحرزت درجة

رفيعة من النجاح ، واشتغلت مايقرب من خمس ساعات دون أن أشعر بمرور الزمن ، وجعلني هذا أدرك أن ما ألهمته كان حقاً وشيئاً واقعياً .

— ٢ —

واستيقظت فى الصباح متأخراً عن عادتى فاندفعت أرتدى ثيابى ثم أسرعت إلى المسرح ، وعندما دخلت إلى حجرة التدريب حيث كان الجميع فى انتظارى شعرت بحرج شديد لدرجة أنى بدلا من أن أعتذر قلت فى غير اكتراث : « يبدو أنى تأخرت قليلا » وعند ذلك نظر إلى راحمانوف مساعد المدير نظرة طويلة فيها ما فيها من اللوم ، ثم قال :

كنا نجلس هنا طول الوقت فى انتظارك وأعصابنا تكاد تنفجر من الغضب ثم إذا أنت تأتى لتقول: « يبدو أنى تأخرت قليلا » لقد جئنا جميعاً إلى هنا وكلنا حماسة للعمل الذى ننتظر إتمامه ، والآن وبسببك أنت تلف مزاجنا هذا وخمدت جميع مشاعرنا . إن من الصعوبة بمكان استثارة الرغبة التى تستطيع الخلق والإبداع ، بينما قتل هذه الرغبة من أيسر الأمور. إن الإنسان حر فى عمله الشخصى يغير فيه ويبدل كما يحلو له ، ولكن بأى حق يسمح الإنسان لنفسه بأن يعطل عمل جماعة بأكملها ؟ إن الممثل ليس أقل من الجندى فى وجوب خضوعه لنظام صارم كأنه من حديد .

ونظراً لأن هذا كان أول خطأ يقع فيه أحدنا فقد قال راحمانوف: إنه سوف يقتصر فيه على مجرد توجيه التوبيخ ولن يدرج هذا فى لوحة التعليمات الموجهة إلى الطلبة، على أن أعتذر على الفور للجميع، على أن تكون القاعدة فى المستقبل الحضور إلى التدريب قبل البدء فيه بربع ساعة ، وحتى بعد اعتذارى لم يكن راحمانوف راغباً فى مواصلة العمل، وذلك أنه قال: إن أول تدريب لنا هو حادث مهم فى حياة الفنان ، وإن من واجبه أن يحتفظ لهذا التدريب بأجمل أثر يمكن استخلاصه منه . ولقد أفسد إهمالى تمرين اليوم ، وعليه ، فلنأمل أن يكون تمرين الغد شيئاً مذكورا .

وتعمدت هذا المساء أن آوى إلى فراشى مبكرا إشفاقا من أن أشغل نفسى بإعداد دورى ، لكن عينى لم تلبث أن وقعت على قطعة من الشوكولاته فأذبتها فى شىء من الزبدة ، وحصلت بذلك على سائل بنى اللون كان من السهل على أن أغطى به وجهى وأن أبدو فى هيئة مغربى ، وعندما وقفت أمام مرآتى لم تمض برهة حتى أعجبت كل الإعجاب ببريق أسنانى ، ولم ألبث أن تعلمت كيف أظهرها وكيف أحرك عينى حتى يظهر بياضها .

ولكى أستغل هذا المكياج إلى غاية ما أستطيع كان على أن أرتدى ثيابى وما كدت ألبسها حتى أغرتنى الرغبة فى التمثيل، ولكننى لم أخترع شيئاً جديدا وإنما أعدت ماصنعت بالأمس، وبهذا بدا لى أن تمثيلى لم يسر إلى غايته ، ومع ذلك فقد أدركت أنى ربحت شيئاً من فكرتى عما ينبغى لعطيل أن يكون .

— ٣ —

وكان اليوم موعد تدريبنا الأول ، وقد وصلت قبل الموعد المحدد بوقت طويل، واقترح علينا مساعد المدير أن نضع خطة مناظرنا بأنفسنا وأن نرتب الأثاث اللازم . ولقد وافق بول لحسن الحظ على ما كنت أقترحه ، فقد كان كل ما يهمه هو الناحية الباطنية فى شخصية ياجو ، أما أنا فقد كانت النواحى الخارجية فى الشخصية هى التى تثير عندى اهتماما كبيرا . إنها لا بد أن تذكرنى بحجرتى الخاصة التى لم أكن أستطيع أن أستعيد إلهامى دون أن يكون كل ما فيها ماثلا أمامى ، وعلى الرغم من المجهود الكبير الذى بذلته لكى أعتقد أننى فى حجرتى الخاصة ، فإننى لم أستطع أن أنجح فى إقناع نفسى بذلك، بل لم يزد هذا المجهود على أن أثر فى تمثيلى وذهب بروائه .

وكان بول قد حفظ دوره كله عن ظهر قلب ، أما أنا فكنت أقرأ دورى من نسختى أو أحاول أن أردد ما يقرب من جمله الأصلية دون النظر فى النسخة . ومن الغريب أن الكلمات لم تكن تسعفنى ، بل الواقع أنها كانت تشغلنى لدرجة

أننى كنت أفضل لو أنى أستغنيت عنها تماما، أو لو أنى اختصرتها إلى النصف، ولم تكن الـكلمات وحدها هى التى تشغلنى على هذا النحو بل لقد كانت أفكار الشاعر كذلك غريبة عنى . بل كان الفعل فى صورته المقتضبة هذه يسلبنى تلك الحرية التى كنت أشعر بها فى حجرتى الخاصة .

وأسوأ من ذلك كله أنى لم أكن أستطيع أن أتبين صوتى ، وفضلا عن هذا لم يكن المنظر الذى صنعته ولا الخطة التى رسمتها مما يمكن أن ينسجم وتمثيل بول، وإلا فقل لى بربك. كيف كان يمكننى مثلا، أن أظهر فى مثل هذا المشهد الهادىء نسبيا بين عطيل وبين ياجو تلك اللمحات الخاطفة البراقة المنبثقة من ثناياى ، أو كيف كانت حد قتاى تدوران فى محاجرها ، مما كان يجعلنى أندمج فى دورى ، ومع ذلك فلم أستطع أن أخرج عن أفكارى التى حددتها والتى تنحصر فى كيفية تمثيل هذه الطبيعة البدائية التى فهمتها عن شخصية عطيل ، كما أننى لم أستطع كذلك أن أتحرر من أسر هذا المشهد كما رتبته فى منزلى .وربما كان السبب أنه لم يكن عندى شيء آخر أستبدله به، ولقد قرأت نص الدور على حدة ، وقمت بتمثيل الشخصية على حدة أيضا دون أن أربط بين النص وبين الشخصية بسبب . لقد كانت الألفاظ تعوق التمثيل كما كان التمثيل يعوق الألفاظ .

* * *

وعندما قمت بتمثيل الدور فى بيتى فى ذلك اليوم كنت لا أزال على ما أنا عليه من مفهومه القديم دون أن أستحدث فيه شيئا جديدا ، فلماذا ياترى كنت لا أزال أكرر نفس المناظر ونفس الطرق ؟ لماذا كان تمثيلى بالأمس هو نفس ما أمثله اليوم وما سوف أمثله غدا ؟ هل جف معين خيالى أم أننى ليس لدى مذخور غير ذلك أستمد منه ؟ ولماذا كان عملى يسير أول ما يسير قدما ثم إذا هو يقف بعد ذلك عند نقطة واحدة لا يتعداها ؟ وبينما كنت أفكر فى كل هذه الأشياء كان بعض الزملاء فى الحجرة المجاورة يتجمعون لتناول الشاى

ولكيلا لاأشغل نفسى عنهم كان على أن أنتقل إلى مكان آخر من الحجرة ، وأن أردد كلماتى فى صوت رقيق ما أمكن ، حتى لا يسمعنى أحد .

ولشد ما كانت دهشتى عندما تبينت أن هذه التغييرات قد حولت من أفكارى لقد اكتشفت بذلك سرا لم أكن أفطن إليه ، وهو ألا أبقى عند نقطة واحدة لمدة طويلة ، لأنى لو فعلت لظللت أكرر الأشياء المألوفة التى لا يجهلها أحد.

— ٤ —

وشرعت فى تدريب اليوم ، ومنذ بدايته ، أرتجل كلامى . وبدلا من أن أمشى هنا وهناك جلست على مقعد وأخذت أمثل دورى من غير إشارات أو حركات ودون ما تقطيب للوجه أو تحريك للعينين ، فاذا حدث ؟ لقد اختلط على كل شىء فى الحال . إذ نسيت النص ونسيت النطق ونغمات الإلقاء التى تعودت عليها ، وهنا توقفت . ولم يبق أمامى إلا أن أعود لطريقتى القديمة فى التمثيل ، بل للمشكلة القديمة نفسها حين لم أكن أستطيع أن أسيطر على الطريق التى أؤدى بها دورى لأنها هى التى كانت تسيطر على .

— ٥ —

ولم يأت تدريب اليوم بشىء جديد . على أننى بدأت أتعود على المكان الذى كنا نعمل فيه وعلى الرواية التى كنا نقوم بتمثيلها ، وفى أول الأمر لم تكن طريقتى فى تصوير شخصية المغربى تنسجم مع شخصية ياجو كما كان يقوم بها بول ، أما اليوم فيبدو أننى نجحت بالفعل فى التوفيق بين الشخصيتين ؛ وعلى أى حال لقد شعرت بأن أوجه الخلاف كانت أقل حدة.

— ٦ —

كان تدريبنا اليوم على المنصة الكبيرة . وكنت قد اعتمدت على التأثير الذى يخلقه جو هذه المنصة ، فاذا حدث ؟ إننى بدلا من أن أجد نفسى فى بريق

— ٩ —

الأضواء، وبين أجنحة المنصة ذات الضجيج الممتلئة بالمناظر المثيرة وجدتني في مكان موحش قليل الإضاءة . لقد كانت المنصة بتمامها تبدو عارية ومجردة من كل شيء، ولم يكن عليها غير بضعة مقاعد بسيطة من الخيزران إلى جوار مصابيح الضوء الأرضية لتحديد خطوط المشهد العامة . وكان إلى اليمين صف من الأضواء ، وما كدت أخطو بضع خطوات فوق المنصة حتى لاحت أمامي فتحة العقد الهائل الذي يطل على الصالة من المنصة ومن ورائها ضبابة عظيمة من الظلام الذي لا نهاية له . وكان هذا هو أول أثر يتركه منظر المنصة في نفسي وأنا أحس به من خلفي .

وهتف أحدهم : « ابدأ »

وكان المفروض أن أدخل إلى حجرة عطيل التي حددتها هذه المقاعد الخيزرانية ، وأن آخذ مكاني على واحد منها ، إلا أنني بعد أن جلست على أحدها ظهر أنه ليس المقعد الذي كان ينبغي أن أجلس عليه ، ولم أكن قادراً حتى على تمييز « الميزانسين » أو الخطة التي رسمت لنا ، وبقيت فترة طويلة عاجزاً عن الملاءمة بين نفسي وبين ما يحيط بي . بل لم أكن أستطيع أن أركز انتباهي فيما يدور حولي . وزاد الطين بلة أنني كنت أجد صعوبة في النظر إلى بول الذي كان يقف إلى جانبي ، وكانت نظراتي تتجاوزه إلى الصالة أو تتسرق إلى ما وراء المنصة حيث حجرات العمل وحيث كان البعض يرون هنا وهناك وهم يحملون بعض الأشياء أو يطرقون بمطارقهم أو يتحاورون ويتناقشون .

والغريب أني واصلت الكلام والتمثيل بطريقة آلية ، ولولا ما بذلته من قبل ، في منزلي من التمرينات الطويلة التي لقنتني طرقاً معينة لكنت قد توقفت منذ السطور الأولى .

— ٧ —

وقفنا اليوم بتدريب آخر على المسرح ، وكنت قد وصلت مبكراً وعزمت على أن أذهب مباشرة إلى المنصة التي كانت اليوم غيرها تماماً بالأمس ، إذ

كان ضجيج العمل يطرق السمع من كل ناحية . فقــد كانت قطع الأثاث والمناظر توضع فى أماكنها ، وعبثا حاولت أن أجد وسط هذه الفوضى الهدوء الذى تعودت أن أجده وأنا أقوم بالدور فى منزلى ، وكان أول ما يجب على عمله هو أن أوفق بين نفسى وبين ما يحيط بى من أشياء جديدة ، فذهبت إلى مقدمة المسرح وألقيت نظرة فاحصة على هذه الهوة المخيفة التى خلف الأضواء محاولا أن أحقق معها نوعا من الألفة بالتعود عليهـا ، وتحرير نفسى من قبضتها التى تكاد تجتذبنى إليها ، ولكننى كنت كلما حاولت ألا ألقى بالى إليها زاد تفكيرى فيها ، وفى أثناء هذا تماما أسقط أحد العمال المارين بجانبى علبة من المسامير . وهنا بدأت أساعده فى التقاطهـا ، وما أن صنعت ذلك حتى اعترانى نفس هذا الشعور اللذيذ الذى يعترى الإنسان وهو فى منزله ، ولكن المسامير لم تلبث أن التقطت وإذا بى أعود من جديد إلى ما كنت أشعر به من الانقباض والرهبة من سعة هذا المكان .

وهنا بادرت بالنزول إلى الأوركسترا ، وبالأحرى المكان المعد للفرقة الموسيقية . وبدأت تدريبات على مشاهد أخرى ، ولكننى لم أستطع متابعتها لأننى كنت أنتظر دورى فى كثير من التربص والقلق ، ولهذه الفترة من الانتظار جانبها الحسن ، فهى تنتهى بك إلى مثل هذه الحال التى كل ما تستطيع أن تفعله فيها هو الشعور بالشوق إلى اللحظة التى يأتى فيها دورك لتمارس الشىء الذى تخاف منه .

وعندما جاء دور الفعل صعدت إلى المنصة حيث أعد منظر تخطيطى جمعت قطعه من أثاث روايات مختلفة ، وكانت أجزاء المنظر قد وضعت فى غير مكانها ، كما كانت جميع قطع الأثاث سيئة التنسيق . ومع ذلك كان المظهر العام للمسرح عندما أضىء مريحا وسارا حتى لقد شعرت كأننى فى منزلى وفى نفس الحجرة التى أعددتها لعطيل . وفى شىء كثير من إعمال الخيال استطعت أن أجد لونا من الشبه بين هذا المكان وبين حجرتى الخاصة .

ولكن الستار لم يكد يرتفع وتتراءى أمامى صالة المتفرجين حتى وجدت نفسى تخضع من جديد لرهبة هذه الصالة وسلطانها . وفى الوقت نفسه أحسست بموجات أخرى من المشاعر الجديدة غير المتوقعة تضطرب فى نفسى . إن المنظر يحدق بالممثل فيحجز ما بينه وبين فضاء المسرح الخلفى ، فى حين تقع فوقه مساحات مظلمة شاسعة ، وفى الجوانب تقع الأجنحة (أو الكواليس) التى تحدد الحجرة ، وشبه العزلة هذا شىء سار ، غير أن فيه ناحية سيئة ، وذلك أنه يجعل انتباه الممثل كله إلى الجمهور ، ثم لم تلبث أن برزت نقطة جديدة أخرى . فقد أدت بى مخاوفى إلى الشعور بما يلزمنى من إمتاع المشاهدين وإدخال السرور إلى نفوسهم ، وقد كان هذا الشعور بالالتزام من ناحية أخرى عائقا لى عن الاندفاع بكليتى فيما كنت أعمله . وبدأت أشعر بأنى أسرع فى كل من الكلام والفعل ، وبدت القطع المحببة إلى من دورى تجرى سريعة كأنها أعمدة التلغراف التى يلمحها راكب القطار فى سرعة خاطفة ، وكان أمراً محتوماً أن ينتهى الأمر بكارثة لو بدا منى أى شىء من التردد مهما قل .

— ٨ —

ولما كان على أن أعد مكياجى وثيابى التى سأرتديها فى التدريب النهائى بالملابس فقد وصلت إلى المسرح اليوم أكثر تبكيراً من المعتاد . وقد خصصت لى حجرة ملابس جميلة كما أعطيت جلبابا باهر الألوان جديراً بأن يوضع فى متحف . وكان هو الجلباب الذى يرتديه أمير مراكش فى رواية تاجر البندقية ؛ وجلست إلى منضدة الزينة التى وضع عليها مختلف الشعور المستعارة (الباروكات) . وقطع من الشعر ، وأوعية دهان اللك ، والطلاء ، والطلاءات الشحمية ، والمساحيق ، وقد بدأت بوضع قليل من اللون البنى الداكن على وجهى بواسطة فرشاة ، غير أن اللون تجمد سريعا لدرجة أنه لم يكد يترك أثراً ، وهنا حاولت أن أزيله بالغسيل ، إلا أنه لم يزل ، وكانت النتيجة هى نفس النتيجة ، فوضعت اللون على إصبعى ثم وضعته على وجهى

فلم أكن أحسن حظاً ، ولم أحصل إلا على اللون الأزرق الخفيف ، وهو نفس اللون الذى حصلت عليه آنفا ، والذى بدا لى أنه لا نفع فيه لماكياج عطيل ، ووضعت شيئاً من دهان اللك على وجهى ثم حاولت أن ألصق بعض الشعر ولكن اللك وخز جلد وجهى وخزا وانتفش الشعر بارزاً فوقه ، وشرعت أجرب باروكة بعد باروكة فكانت جميعها تبدو غريبة على وجهى بلا مكياج ، وعند ذلك حاولت أن أغسل هذا القليل من المكياج الذى كنت قد وضعته على وجهى ، ولكننى لم أكن على أى علم بطريقة إزالته .

وعند ذلك دخل إلى حجرتى رجل طويل القامة مهزول الجسم يضع منظاراً على عينيه ويرتدى معطفاً أبيض اللون ، فانحنى على وشرع يؤدى عمله فى وجهى . وكان أول ما صنعه أن أزال (بالفازلين) كل ما وضعته على وجهى ، ثم بدأ من جديد بألوان جديدة أخرى ، وعندما وجد أن الألوان جامدة غمس الفرشاة فى قليل من الزيت ، كما وضع شيئا منه على وجهى ، فاستطاعت الفرشاة أن تنشر هذه الألوان عليه بسهولة ، وبعد هذا كله غطى وجهى كله بلون قاتم يليق تماما ببشرة رجل مغربى ، وشعرت بأنى افتقدت اللون الداكن الذى كانت تكسبنى إياه الشوكولاته لأن لونها كان يجعل عينى وأسنانى يلمعان .

وعندما انتهى ماكياجى ولبست ملابس الدور رحت أنظر إلى المرآة فسرنى هذا الرجل صانع المكياج ، كما سرنى الأثر كله الذى تركه فى نفسى . وقد اختفت ثنايا ذراعى ورأيتها فى هذه الثياب الفضفاضة ، ووجدت أن كل ما اتخذته لنفسى من إشارات يلائم بصورة حسنة وهذا الرداء الذى ألبسه ، وجاء بول وآخرون إلى حجرة ملابسى وهنأونى على مظهرى ، وقد أعاد إلى إطري ثقتى القديمة بنفسى . ولكننى عندما طلعت على المسرح أصابنى الاضطراب لما شاهدته من تغيير فى أوضاع الأثاث ، فقد برز أحد الكراسى

الكبيرة بصورة غير طبيعية بحيث ابتعد عن الحائط، وكان عند منتصف المشهد، وكانت المنضدة شديدة القرب من مقدمة المنصة، وخيل إلى أنني وضعت للعرض فى أحد المعارض، وفى أبرز مكان منه، ومن فرط ما كنت فيه من إثارة جعلت أقطع المسرح ذهابا وجيئة، وطفقت ممسكا بخنجرى فى ثنايا ردائى، وأسلحتى على أركان الأثاث أو أركان المشهد. ولكن ذلك لم يمنعنى من إلقاء كلمات إلقاء آليا، ومن إظهار نشاط متصل على المنصة، وعلى الرغم من هذا كله فقد بدا لى ألا بد من أن أستمر إلى نهاية هذا المشهد، إلا أننى عندما وصلت إلى اللحظة الحاسمة فى دورى خطر لى خاطر سريع، وإذا أنا أقول لنفسى: إننى أكاد أجد فلا آتى بحركة!، وعندها تملكنى فزع شديد، وتوقفت عن الكلام، ولا أدرى ماذا أرجعنى ثانية إلى دورى لأمضى فيه بطريقة آلية. ولكن هذا أنقذنى مرة أخرى. لقد كان رأسى عامراً بفكرة واحدة هى أن أنتهى فى أقصى سرعة ثم أزيل ماكياجى وأنطلق من المسرح.

والآن ها أنذا فى بيتى فريداً وحيداً أعانى منتهى التعاسة؛ ولحسن حظى جاء ليو لينزورنى، لقد كان رآنى فى الصالة وهو يؤدى دوره، وأراد أن يعرف منى كيف أدى هو دوره ولكننى لم أكن أستطيع أن أخبره بشىء، إذ على الرغم من أننى شاهدت دوره الصغير لم أكن فى الواقع أرى شيئا، وذلك لأننى كنت مشغولا بانتظار دورى. وقد تكلم كلاما عاديا عن الرواية وعن دور عطيل، وكان مهتما بصفة خاصة بتفسيره للحزن والصدمة التى كان المغربى يعانيها، والدهشة التى استولت عليه، إذ كيف تستطيع رذيلة كهذه أن توجد فى مخلوقة جميلة مثل ديدمونة.

وبعد أن خرج حاولت أن أقوم بأداء بعض قطع من الدور على ضوء تفسيره ولكننى كدت أبكى. فلقد كنت شديد الأسف على المغربى.

— ٩ —

كان هذا اليوم هو يوم العرض . وظننت أنى أستطيع أن أرى مقدماً وبوجه الدقة ما عساه أن يحدث . وكان يملؤنى شعور عدم الاكتراث التام حتى وصلت إلى حجرة ملابسى التى ما كدت أدخلها حتى بدأ قلبى يضرب ضرباً عنيفاً ، وكادت نفسى تفنى .

وكان أول ما أفزعنى وأنا فوق المنصة هو هذه المهابة غير العادية ، وهذا الهدوء وذلك النظام اللذان يسودانها ، وعندما خطوت من ظلمة الكواليس إلى النور الباهر المنبعث من الأضواء الأرضية وعاكساته الرأسية ونطاقاته الدائرية شعرت أنى كأنما عشى بصرى ، كان البريق شديدا لدرجة أنه صنع ستاراً من الضوء بينى وبين الصالة ، وأحسست كأنما هذا الستار حجز بينى وبين الجمهور . ومرت لحظة كنت أتنفس فيها بحرية ، ولكن عينى مالبثتا أن اعتادتا الضوء واستطعت أن أنظر خلال الظلمة ، وهنا بدأ خوفى من الجمهور واسترعاء هذا الجمهور لنظرى أقوى مما كان فى أى وقت آخر . وكنت على استعداد لأن أظهرهم على جميع مافى أعماق نفسى وأن أقدم لهم كل ماعندى ، إلا أنى ماشعرت من قبل قط بفراغ هذه الأعماق كما كنت حينئذ . لقد كان المجهود الذى حاولت أن أبذله لكى أعتصر كل ماعندى من عاطفة ، وعجزى عن صنع المستحيل قد ملآنى بالخوف وجعلا وجهى ويدى تتحولان إلى صخر أصم ، وقد أنفقت جميع قواى فى محاولات غير مثمرة ولا طبيعية . وأخذ حلقى ينقبض ، وأخذت نبرات صوتى كلها تبدو كأنها ترتفع إلى طبقة أعلى مما يجب . وأخذ العنف يسود يدى وقدمى وإشاراتى وحديثى جميعاً . حتى شعرت بالعار عند كل كلمة وفى كل إيماءة ، وعلت وجهى حمرة الخجل ، وأطبقت يدى فى عنف وضغطت نفسى إلى ظهر المقعد الكبير . لقد كنت أنحدر إلى هاوية الفشل ووجدت نفسى وقد تملكها الغضب فجأة مما كنت أشعر به من اليأس ، ومضت بضع دقائق أنقطع ما بينى

وبين كل شيء خلالها ، ثم أطلقت هذه العبارة المشهورة : دماً . . يا جو . . دماً ، وكنت أشعر فى هذه الكلمات بكل ما يمكن أن يصيب روح الإنسان الواثق من أذى. وفجأة برز لذاكرتى تفسير ليو لدور عطيل فأثار مشاعرى، وفوق هذ فقد كان يخيل إلى أن المستمعين كأنما تيقظت أحاسيسهم لمدة لحظة عابرة ، وكأن ثمة همهمة تسرى خلال القاعة .

وفى اللحظة التى شعرت فيها بهذا النجاح أحسست نوعا من الطاقة يغلى فى دمى، ولست أذكر كيف أتممت المشهد ، وذلك لأن الأضواء الأرضية والفجوة المظلمة قد اختفت جميعها من وعيى، وكنت متحرراً من كل خوف وأذكر أن بول كان مدهوشاً فى بادئ الأمر للتغيير الذى لاحظه على ، ثم لم يلبث أن أصابته العدوى فراح يؤدى هو الآخر أداء طليقاً لا يقف بسبيله شيء . وعندما أسدل الستار دوى فى القاعة تصفيق الاستحسان . وهنا شعرت بالثقة تملأ نفسى.

وفى فترة الاستراحة ذهبت الى صالة المتفرجين وعلى سيماء النجم الزائر والممثل العظيم ، وأنا أتظاهر بمظهر عدم الاهتمام أو المبالاة، واخترت لنفسى مقعداً فى الأوركسترا (مقاعد الفرقة الموسيقية) حيث يمكن أن يرانى فيه المخرج ومساعده، وذلك رجاء أن يدعونى أحدهما ليعلق تعليقاً طيباً على أدائى. ثم اشتد نور الأضواء الأرضية وارتفع الستار. وفى لمح البصر هبطت إحدى الطالبات واسمها ماريا مالولتكوفا بضع درجات من السلم ثم سقطت على الأرض تتلوى من الألم وتصرخ قائلة : « النجدة النجدة » وذلك بطريقة ارتعدت لها فرائصى ، ثم وقفت بعد ذلك ونطقت بضع كلمات ، لكنها كانت ترسلها فى سرعة خاطفة بحيث تعذر على أن أفهم ما قالت ، ثم توقفت فى وسط كلمة من كلماتها وكأنها قد نسيت دورها وغطت وجهها بيديها ، ثم

مرقت مسرعة بين الكواليس ، ونزل الستار بعد قليل ، لكن صرختها كانت لاتزال ترن فى أذنى . يكفى أن يدخل شخص ، يكفى أن تقال كلمة واحدة . حتى يدب الشعور فى كل شىء : لقد خيل إلى أن المخرج فى هذه اللحظة قد التهب إحساسه . وأى غرابة فى هذا ؟ أما صنعت أنا الشىء ذاته بتلك العبارة الآتية . « دماً ! ياجو . . دماً ! » وذلك عندما كنت أسيطر على جميع النظارة ؟

الفصل الثانى

عندما يكون التمثيل فناً

— ١ —

لقد جمعنا المدير اليوم لنستمع إلى نقده للعرض الذى قدمناه ، فقال : يجب عليكم قبل كل شىء أن تنقبوا عما هو لطيف فى الفن ، وحاولوا أن تفهموه ، ومن هنا سنبدأ بمناقشة العناصر البنائية فى الاختبار الذى قمتم به ، إن ثمة لحظتين فقط هما الجديرتان بالملاحظة : الأولى عندما ألقت ماريا بنفسها على السلم وهى تصرخ تلك الصرخة اليائسة « النجدة .. النجدة .. » والثانية ، وهى التى أخذت وقتاً أطول عندما قال كوستيا : دماً .. ياجو .. دماً ! ففى كل من هاتين اللحظتين كانت مشاعرنا جميعاً . سواء منا من كان يمثل أو من كان يسمع ، معلقة بما يحدث على خشبة المسرح ويمكننا تمييز مثل هاتين اللحظتين الناجحتين بأنهما من قبيل الفن الذى تدب منه الحياة فى الدور .

وعندئذ سألته : وما هو هذا الفن ؟

فقال : لقد جربته أنت بنفسك ، فافرض أنك تروى ما أحسسته .

فقلت مرتبكا من إطراء تورتسوف : إننى لا أذكر ولا أعرف .

فقال : ماذا ؟ ألا تتذكر انفعالاتك الشخصية الداخلية ؟ ألا تتذكر أن يديك وعينيك وكل أعضائك كانت تحاول أن تلقى بنفسها إلى الأمام لتمسك بشىء ؟ ألا تتذكر كيف كنت تعض على شفتيك ولم تكن تحبس دموعك من أن تنهمر .»

فقلت له : أما وأنت تذكر لى ما حدث فأعترف بأنه يبدو لى أننى أتذكر كل ما كنت أقوم به .

فقال : ولكن بدون هذا الذى قلته لك ألم يكن ممكنا أن تدرك الوسائل التى استطاعت عواطفك التعبير بها عن نفسها ؟

وقلت له: لا ! إنى أصارحك القول بأنى لم يكن يمكننى ذلك .

فأضاف قائلا : « أكنت تمثل بعقلك الباطن وبفطرتك الطبيعية إذن ؟ »

قلت : ربما ، وأنا لا أدرى « ولكن أتعد هذا جيداً أم رديئاً ؟

فأوضح تورتسوف قائلا: إنه يعد جيداً إذا استطاعت بديهتك وفطرتك الطبيعية أن تقودك إلى الطريق الصواب ، ولكنه يكون رديئاً للغاية إذا وقعت هذه البديهة فى أى خطأ ، غير أن بديهتك لم تسلك بك طريقا خاطئاً فى أثناء عرض المشهد ، وكل ماأعطيته لنا فى هذه اللحظات القليلة الناجحة كان ممتازاً :

قلت : أهذا صحيح حقاً ؟

ويجيبنى : نعم . لأن أجمل ما نصل إليه فى هذا السبيل هو أن يندمج الممثل فى الرواية التى يؤديها ، ومن ثمة يعيش دوره فى غفلة من إرادته ، فلا يدرك كيف يشعر ، ولا يفكر فيما يصنع ، ثم أن يكون كل شىء سائراً فى سبيله بدافع من نفسه فى غير وعى ، ووفق ماتمليه الفطرة . وإن مايقوله سالفينى Salvini من أن الممثل العظيم يجب أن يكون ممتلئاً بالإحساس ، وعلى الأخص إحساسه بالشىء الذى يصوره ، وأنه يجب أن يشعر بالانفعال ، لامرة أو مرتين فحسب فى أثناء دراسته لدوره ، بل فى كل مرة يؤدى فيها الدور ، وذلك بدرجات متفاوتة قلة وكثرة ، سواء فى ذلك أكان يمثله للمرة الأولى أم للمرة الألف، هذا القول ، لسوء الحظ فى متناول أيدينا نتصرف فيه كيفما نشاء ، وذلك لأن بين عقلنا الواعى وعقلنا الباطن سداً لا يمكن تخطيه، ونحن لانستطيع أن ننفذ إلى نطاق عقلنا الباطن ، ولو حدث لسبب من الأسباب أن استطعنا النفاذ إليه لأصبح عقلا واعيا ، وبهذا يقضى عليه .

« ولن ينجم عن هذا إلا الوقوع فى ورطة، إذ المفروض أننا ، عند الخلق فإننا

تخلق بتأثير الإلهام ، وعقلنا الباطن هو وحده الذى يمدنا بهذا الإلهام . إلا أننا على ما يبدو لا نستطيع استخدام عقلنا الباطن إلا من طريق عقلنا الواعى الذى يقضى على عقلنا الباطن .

على أن ثمة طريقا للخلاص من هذا المأزق لحسن الحظ . إننا نجد الحل بطريق جانبى لا بطريق مباشر ، إن فى النفس الإنسانية عناصر معينة خاضعة للوعى والإرادة ، وهذه الأجزاء التى يمكن الوصول إليها قادرة بدورها على التأثير فى العمليات النفسية غير الإرادية .

ولا شك أن هذا يتطلب عملا خلاقا معقداً غاية التعقيد ، وشطر منه يسير تحت سيطرة العقل الواعى . بينما نجد جزءاً كبيراً منه يسير بطريقة غير شعورية ولا محل فيها للاختيار .

وثمة وسائل فنية خاصة تحفز عقلك الباطن للقيام بالأعمال المبتكرة ، فمن ذلك وجوب ترك كل ما هو من أعمال اللاشعور بمعناها الكامل للطبيعة ، وأن نكرس أنفسنا لما هو فى متناولنا ، وعندما يدخل اللاشعور ، وبالأحرى عندما تدخل البديهة أو البصيرة فى عملنا ، كان الواجب علينا هو أن نعرف كيف لا نتدخل نحن .

إن الإنسان لا يستطيع أن يبدع ويبتكر عن طريق اللاوعى والإلهام دائماً ، ولا نوجد فى العالم كله عبقرية من هذا النوع ، ومن هنا فإن فننا يعلمنا قبل كل شىء كيف نبدع بطريقة واعية سليمة . لأن ذلك سوف يمهد الطريق أحسن تمهيد لازدهار اللاوعى الذى هو الإلهام . فكلما ازدادت لحظات إبداعك الواعى وأنت تؤدى دورك ازدادت أمامك الفرص لفيض من الإلهام .

وقد كتب شتشبكين Shchepkin إلى تلميذه شمسكى Shumsky يقول : إنك قد تؤدى دورك أداء جيداً ، وقد تؤديه أداء رديئا ، والشىء المهم هو أن تؤديه أداء صادقا .

ومعنى أن تؤدى دورك أداء صادقا هو أن تؤديه أداء صحيحا ومنطقياً

ومتماسكا وأن يكون تفكيرك وجهدك وشعورك وتمثيلك متفقاً والدور الذى تؤديه .

وأنت إذا أخذت هذه العمليات الباطنية كلها ووفقت بينها وبين الحياة الروحية والجسمانية التى تمثلها ، فإن ذلك هو ما يسمى « بالحياة في الدور » ولحياة الممثل فى دوره أهمية بالغة فى العمل الإبداعى، فبالإضافة إلى ماتفتحه حياة الممثل فى دوره من سبل أمام الإلهام ، فإنها تساعده على تحقيق أحد أهدافه الرئيسية . وليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التى يؤديها، بل لا بد أن يلائم بين سجاياه الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر ، وأن يصب فيها كلها من روحه هو نفسه . إن الهدف الأساسى الذى يهدف إليه فننا هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية ، ثم التعبير عنها بصورة فنية .

وهذا هو السبب الذى يجعلنا نبدأ بالتفكير فى الجانب الداخلى أو الباطنى للدور ، وفى الطريقة التى يمكننا بها خلق حياته الروحية مستعينين بتلك العملية الداخلية التى هى :

حياتنا فى الدور الذى نؤديه . إن واجبك هو أن « تحيا دورك » ، وذلك بالتمرس تمرساً حقيقيا بالمشاعر التى تتفق ومشاعر الشخصية ، وذلك كلما أعدت عملية خلقه .

ثم سألت : ولماذا يعتمد العقل الباطن على العقل الواعى كل هذا الاعتماد؟

فأجاب : إن ذلك يبدو طبيعيا بالقياس إلى أن استعمال البخار والكهرباء والريح والماء وسائر قوى الطبيعة غير الإرادية يتوقف على ذكاء المهندس . كذلك الأمر فى عقلنا الباطن، فهو لا يستطيع أن يعمل بدون مهندسه الخاص الذى هو مهارة العقل الواعى الفنية . والممثل عندما يشعر بأن حياته الداخلية والخارجية وهو فوق خشبة المسرح تتدفق بطريقة طبيعية وعادية . . . فى أثناء

ذلك فقط يشعر بأن أعمق مصادر عقله الباطن تنفتح فى رشاقة ولطف ، وتصدر عنها تلك الأحاسيس التى يمكننا دائما أن نحللها . وهذه الأحاسيس تتملكنا وقتا قد يطول وقد يقصر ، وذلك كلما استدعتها إحدى غرائزنا الداخلية ، ولما كنا نحن الممثلين لا نستطيع فهم هذه القوة المسيطرة علينا ، ولا نستطيع دراستها ، فإننا نطلق عليها ببساطة كلمة « الطبيعة » .

ولكنك إذا خرجت على قوانين الحياة العضوية العادية ، وامتنعت عن التصرف الجسمانى السليم فإن هذا العقل الباطن ذا الحساسية الشديدة سوف يتنبه ثم يتوارى ، ولكى تتجنب ذلك وجب أن تدرس دورك دراسة واعية أولا وأن تقوم بتمثيله تمثيلا صادقا ، وعند هذه النقطة يكون المذهب الواقعى بل المذهب الطبيعى أيضا فى عملية الإعداد الداخلى للدور أمراً جوهرياً ، لأن هذا سوف يجعل عقلك الباطن يعمل ، ويغرى فيوض الإلهام بالتفجر .

وهنا يقول بول شستوف : أستطيع أن أستنتج مما قلت أننا لكى ندرس فننا يجب علينا أن نصطنع طريقة فنية نفسية تمكننا من أن نعيش الدور ، كما أستنتج أيضاً أن هذا يساعدنا على تحقيق غرضنا الرئيسى الذى هو خلق حياة روح إنسانى . »

ويجيبه تورتسوف قائلا : « هذا كلام صحيح ولكنه ناقص . إن غرضنا ليس مجرد خلق حياة روح إنسانى فحسب ، بل هو أيضاً التعبير عن هذا الروح فى صورة جميلة وفنية ، ولا بد للممثل من أن يحيا دوره حياة باطنية ، وعليه بعد ذلك أن يضفى على أدائه رواء خارجيا ، والذى أطلبه منك هو أن توجه انتباهك بصفة خاصة إلى أن اعتماد الجسم على الروح هو من الأهمية القصوى فى طريقتنا التى نعلم أصول فن التمثيل وفقاً لها .

فلكى تعبر عن حياة باطنية ولا شعورية دقيقة غاية الدقة يجب أن

تكون لك سيطرة تامة على جهازك الجسمانى والصوتى الذى لابد أن يعد إعداداً ممتازاً، والذى يجب أن يستجيب لك استجابة صادقة . إن هذا الجهاز لابد أن يكون مستعداً لأن يستعيد فى دقة وسرعة المشاعر الدقيقة غاية الدقة والأحاسيس كلها، إلا مالا يمكن إدراكه بالطرق الملموسة، وذلك فى حساسية بالغة وفى اتجاه مباشر سليم . وهذا هو السبب فى اضطرار ممثل من طرازنا إلى أن يعمل أكثر مما يعمل غيره، وذلك بوساطة كل من أجهزته الداخلية التى تخلق الحياة فى الدور الذى يلعبه، وبوساطة جهازه الجسمانى الخارجى أيضاً الذى عليه أن يستعيد ثمرات عمل انفعالاته الإبداعية فى ضبط ودقة .

وعرض الناحية الخارجية للدور يتأثر هو نفسه وإلى حد بعيد جداً بالعقل الباطن، والواقع أن كل ما يصطنعه الممثل من صنعة مسرحية لا يمكن أن يقارن بما تأتى به الطبيعة من أعاجيب .

لقد أوضحت لكم اليوم إيضاحاً عاماً ما نعده من الأمور الجوهرية فى فننا . ولقد قادتنا تجربتنا إلى اعتقاد لا يتزعزع بأن فننا وحده دون غيره من الفنون وبصورته التى يندمج بها فى صميم التجارب الحية التى تمارسها الكائنات البشرية ، هو الفن الذى يمكنه استعادة الحياة بكل ما تشتمل عليه من الدرجات والأعماق التى لا يمكن إدراكها بالطرق المادية الملموسة وذلك بوساطة وسائل تقوم على المهارات الفنية . ولا يستطيع إلا مثل هذا الفن استرعاء انتباه المتفرج استرعاء تاما ، وجعله يفهم ويتمرس تمرساً داخلياً أيضاً بالحوادث الجارية فوق المنصة ، ويزيد فى ثروة حياته الباطنية . ويترك فى نفسه آثاراً لا يمكن أن تمحى بمرور الأيام .

ونضيف إلى هذا نقطة لها أهميتها القصوى ، تلك هى أن القواعد الأساسية لقوانين الطبيعة التى يقوم عليها فننا سوف تحميك فى المستقبل من أن تحيد عن طريق الصواب ، ومن الذى يعمل تحت إشراف أى المخرجين أو فى أى مسرح سيكون عمله ؟ إنك لن يتيسر لك وجود العمل الإبداعى القائم على أساس من الطبيعة حيثما أردت ولا مع أى شخص لقيت . إن الممثلين

والمخرجين فى الغالبية العظمى من المسارح ينتهكون قوانين الطبيعة دائماً بأشد الطرق مدعاة إلى الخجل . ولكنك إذا كنت واثقا من حدود الفن الصادق ومن القوانين الأساسية للطبيعة ، فإنك لن تحيد عن طريقك المستقيم ، وسيمكنك فهم أخطائك وتصويبها . ومن أجل هذا كانت دراسة الأسس التى يقوم عليها فننا هى البداية التى لا بد أن يبدأ بها كل طالب من طلاب فن التمثيل .

وهنا قلت متحمسا : نعم ... إننى سعيد جدا لأننى خطوت خطوة وإن تكن قصيرة فى هذا الاتجاه .

ويجيبنى تورتسوف : لاتتعجل بهذا الحكم ، وإلا أذهلتك الحقيقة فى أبشع صورهــــا ،لاتخلط بين عيشك دورك ، وبين ماعرضته علينا على خشبة المسرح ؟

ــ ولماذا ؟ ما الذى عرضته على خشبة المسرح ؟

ــ لقد قلت لك إنك فى كل هذا المشهد الكبير الذى مثلته من رواية عطيل لم تنجح فى أن تعيش دورك إلا دقائق قليلة منه ، وقد استخدمت هذه الدقائق لأصور لك وللطلبة الآخرين الأسس التى يقوم عليها هذا الطراز من الفن . على أننا لو تحدثنا عن جميع المشهد بين عطيل وياجو لما استطعنا على التحقيق أن نعد ماشهدنا من طراز فننا الذى نريد .

ــ فماذا يكون ما أديناه إذن ؟

عندذلك عرف المدير أداءنا بهذه العبارة : هذا ماتسميه التمثيل المصطنع الذى لا يقوم على أساس طبيعى .

فتساءلت فى حيرة : وما هو هذا التمثيل المصطنع على وجهه الحقيق ؟

فأجاب : إذا قام ممثل بتمثيل دوره كما فعلت ، فإن ثمة لحظات فردية ترتفع فيها فجأة وعلى غير انتظار الى مستويات عظيمة من الفن بحيث تثير جمهورك من المشاهدين. وأنت فى مثل هذه اللحظات تبدع وفقا لما يمليه عليك

إلهامك ، إنك تمثل بالبديهه وكما تقودك بصيرتك ، ولكن هل تظن أن عندك القدرة الكافية روحيا وجسمانيا على أن تؤدى الفصول الخمسة الكبيرة فى رواية عطيل بنفس المستوى الرفيع الذى أديت به هذه اللحظات من هذا المشهد القصير ؟

وهنا أجبته وأنا أتحرى أن أقول له الحق : لا أعلم.

ويقول تورتسوف : أما أنا فأعلم علم اليقين أن الاضطلاع بمثل هذا العمل ليس فوق متناول قوة العبقرى ذى المزاج غير العادى فحسب ، بل فوق متناول أى إنسان ذى قوة خارقة ولو كان هرقل نفسه . فلكى نحقق أهدافنا يلزمنا ، بالإضافة إلى ما تقدمه لنا الطبيعة من مساعدات ، خطة فنية قائمة على دراسة وافية من علم النفس . ثم موهبة جبارة ، ومدخورات جسمانية وعصبية عظيمة . وأنت لا تملك من هذه الأشياء كلها أكثر مما يملك هؤلاء الممثلون الذين يعتمدون على شخصياتهم والذين لا يعترفون بالوسائل الفنية . إنهم يعتمدون مثلك على الإلهام اعتماداً كليا ، فإذا تأخر الإلهام عن الظهور فلا أنت ولا هم تملكون شيئا لكى تملئوا ما يكون من فراغ . لقد كانت أعصابك تسترخى وتهبط لحظات طويلة وأنت تلعب دورك . وكان يعتريك العجز الفنى الكامل، كما كنت تبدى فى أدائك لونا من التمثيل الساذج الذى يشبه تمثيل الهواة. وكان تمثيلك يبدو عندئذ تمثيلا جافا شكليا ولا حياة فيه. وكان أمن ثم ذلك أن تناوبك لحظات من التمثيل الرفيع والتمثيل المبالغ فيه»

— ٢ —

استمعنا اليوم إلى مزيد من تعليقات تورتسوف على تمثيلنا. فما أن دخل حجرة الدراسة حتى التفت إلى بول وقال: لقد أتحفتنا أنت الآخر بلحظات ممتعة ، لكنها كادت تكون مثالا لما يسمونه « فن العرض أو التشخيص » .

ثم قال المدير مقترحا : والآن وقد أظهرت نجاحا فى عرض هذه

الطريقة الأخرى من التمثيل يابول فلماذا لاتعيد علينا كيف ابتدعت دور ياجو ؟

ويجيبه بول : لقد عدت مباشرة إلى المضمون الداخلي للدور فدرسته فترة طويلة ، وكان يخيل إلى وأنا في بيتي أنني أعيش في دوري بالفعل. وفي أثناء التدريبات كان يخيل إلى في بعض مواقف معينة أنني ممتلىء إحساسا. ومن هنا فأنا لا أعلم ماعلاقة هذا بما تسميه أنت « فن العرض أو التشخيص ؟ »

ويقول له تورتسوف : « إن الممثل يعيش دوره في هذا الطراز من الفن أيضاً ، وهذا هو العنصر المشترك بين طريقتنا وبين هذا النوع من الفن ، وهذا العنصر المشترك هو الذي من أجله يمكن اعتبار هذا النوع من التمثيل فناً صادقا هو الآخر .

ومع ذلك فإن هدف الممثل في هذا النوع هدف مختلف عما نهدف إليه نحن . ذلك أن الممثل في هذا النوع يعيش دوره بوصف كون عيشه فيه إعداداً لإنجاز صورة خارجية . وما أن تتم له تلك الصورة على النحو الذي يرضى عنه حتى يعيـــد أداءها عن طريق حركات العضلات التي تم تدريبها تدريبا آليا . ومن ثم فإن هذه المدرسة الأخرى لاتعتبر اللحظة التي تعيش فيها دورك هي اللحظة الهامة في الإبداع الفني ، كما هي الحال في مدرستنا ، ولكنها مرحلة من مراحل الإعداد لعمل فني آخر .

وقلت أنا معبراً عن رأيي: ولكن بول استخدم مشاعره الخاصة بالفعل في حفلة العرض .

ووافقني آخرون على هذا الرأي وأصروا على أنه كان في تمثيل بول، مثل ما كان في تمثيلي، لحظات قليلة متناثرة من تلك اللحظات التي يحيا فيها الممثل في دوره حياة صادقة، وإن تخللها خليط من الأداء غير السليم .

فقال تورتسوف مصراً على رأيه : كلا . . . إن فننا هو أن تعيش في

دورك فى كل لحظة من لحظات أدائه . وفى كل مرة يعاد فيها خلق هذا الدور يجب أن يعاش من جديد، وأن يجسد كأنك تؤديه لأول مرة . وهذا يصور لنا اللحظات القليلة الناجحة فى تمثيل كوستيا ، ولكننى لم ألحظ طرافة فى ارتجال بول أو فى شعوره بدوره فى أثناء تمثيله، بل على العكس كان يدهشنى فى عدة مواضع بهذا الصقل الفنى الدقيق لتلك الصورة وهذه الطريقة من صور التمثيل وطرقه ، وهما الصورة والطريقة الثابتتان على الدوام ، واللتان كان يؤدى بهما دوره على نحو معين من البرود الداخلى . على أننى كنت أحس بالفعل فى هذه اللحظات بأن الأصل ، الذى لم يكن هذا غير صورة مفتعلة منه ، أصل صادق وجيد ، وكان هذا الصدى الناتج عن عملية سابقة لعيشه دوره يجعل تمثيله فى بعض اللحظات مثالا صادقا لفن التشخيص .

عندئذ تساءل بول وكأنه لم يفهم : وكيف كان يمكننى أن أملك ناصية الفن لمجرد إعادة تقديم دورى .

ويجيبه المدير : تستطيع أن تجعلنا نعرف ذلك لو أنك أضفت إلينا جديداً فيما يتصل بكيفية إعدادك لدور ياجو .

قال: لقد كنت أستعمل مرآة لكى أتأكد من أن مشاعرى كانت تنعكس فى حركات جسدى من الناحية الخارجية .

ويستدرك تورتسوف بقوله : هذا شىء خطير ، ولا بد لك من أن تكون حريصاً فى استعمال المرآة. لأنها تعلم الممثل مراقبة شكله الخارجى أكثر من مراقبة أعماقه الداخلية ، وذلك فى كل من نفسه ودوره . ،

ويجيبه بول : ومع ذلك فإنها ساعدتنى فعلا فى أن أرى كيف كان مظهرى الخارجى يعكس انفعالاتى .

— تعنى انفعالاتك أنت أم الانفعالات التى أعددتها لدورك ؟

ويقول بول : انفعالاتى أنا، ولكنها الانفعالات التى يمكن أن تنطبق على ياجو .

وتساءل تورتسوف : وعلى هذا ، فإنك حينما كنت تعمل وأمامك المرآة لم يكن الذى يهمك بالأكثر هو شكلك الخارجى أو مظهرك العام أو إشاراتك ، وإنما الذى كان مثار اهتمامك بصفة خاصة هو الطريقة التى كنت تظهر بها انفعالاتك الداخلية ؟

ويقول له بول مستذكراً : بالضبط .

فيقول المدير : هذا أيضاً ينطبق على هذا الطراز من التمثيل .

ويستمر بول فى استذكاره فيقول : إننى أذكر كيف كنت سعيداً وأنا أرى الانعكاس الصحيح لمشاعرى .

فيسأله تورتسوف : تعنى أنك حددت هذه الطرق التى كنت تعبر بها عن مشاعرك فى صورة ثابتة ؟

فيجيب : لقد أصبحت ثابتة من تلقاء ذاتها، وذلك بتكرارها تكراراً طويلا

ويسأله تورتسوف باهتمام : وعلى هذا فقد اصطنعت فى النهاية صورة خارجية محدودة لتمثيل مواقف ناجحة معينـــة فى دورك، وكنت قادراً على القيام بالتعبير عنها من ناحيتها الخارجية بوساطة الصنعة الفنية .

ويوافقه بول قائلا : إذا أردت الصراحة ، فهذا هو ماحدث . »

ويسأله المدير كالذى يختبره : والآن قل لى هل كان يأتيك هذا القالب الثابت الذى لايتغير فى كل مرة عن طريق عملية داخلية أم كنت تعيده بطريقة آلية بعد تلك المرة الأولى التى ولد فيها دون مشاركة من أية عاطفة

ويجيبه بول : يخيل إلى أننى كنت أعيشه فى كل مرة .

ويقول له تورتسوف : كلا . . لم يكن هذا هو الإحساس الذى شعر به النظارة . إن ممثلى هذه المدرسة التى نناقشها الآن يصنعون ماصنعت . إنهم

يحسون أول الأمر بالدور، لكنهم لا يكادون يصنعون ذلك مرة حتى يهملوا محاولة الإحساس به من جديد. إنهم يتذكرون ماصنعوا أول مرة بمجرد تذكر ثم يكررون الحركات الخارجية ونبرات الصوت والتعابير التى استعملوها أول مرة. وهم يكررون هذا العمل دون عاطفة. وفى كثير من الأحيان يكونون ذوى مهارة كبيرة من حيث الصنعة الفنية، ولهم المقدرة على أداء الدور عن طريق الصنعة الفنية وحدها، ودون أن يبذلوا فى أدائها شيئاً من الجهد العصبى. والواقع أنهم يعتقدون فى كثير من الأحيان أنه ليس من الحكمة أن يحسوا بالدور مرة أخرى بعد أن سبق لهم تصميم النموذج الواجب احتذاؤه. وهم يظنون أن من الأسلم لهم لكى يؤدوا الدور أداء صحيحاً، أن يكتفوا فى ذلك بمجرد تذكر ماصنعوه على وجهه الصحيح أول مرة. وهذا ينطبق إلى حد ما على المواقف التى بيناها من تمثيلك لدور ياجو. فحاول أن تتذكر ماحدث وأنت تقوم بأداء هذا الدور».

ويجيبه بول: إنه لم يكن راضيا عن عمله فى مواقف أخرى من الدور كما لم يكن راضيا عن مظهره بوصفه ياجو وهو ينظر إلى نفسه فى المرآة، مما جعله آخر الأمر يحاول تقليد شخصية يعرفها كان مظهرها يبدو أنه يوحى بنموذج جيد للخبث والمكر.

وهنا تساءل تورتسوف: معنى هذا أنك ظننت أنك تستطيع أن توائم بين هذه الشخصية وبين ما تريد القيام به؟

ويرد عليه بول بالإيجاب.

ويسأله تورتسوف: وماذا كان عساك أن تصنع إذن بإمكانياتك أنت؟

ويعترف له بول هذا الاعتراف الصريح: أقول لك الحق إن كل ما كنت أنتوى فعله هو أن أقلد الأساليب السطحية المصطنعة التى كان يقوم بها صديق هذا.

ويقول له تورتسوف : إن هذا خطأ كبير . إنك فى هذه النقطة تنصرف إلى مجرد التقليد المحض الذى لا يمت بصلة إلى الإبداع الفنى .

فيسأله بول . « وماذا كان على أن أصنع ؟ »

ويجيبه : كان عليك أن تتمثل النموذج قبل كل شىء . وهذا أمر معقد ، إن عليك أن تدرسه من ناحية دورته التاريخية وزمنه ، والبلد الذى عاش فيه وأحوال الحياة فى هذا البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه ، والأحوال النفسية لصاحب الشخصية وروحه وطريقة الحياة التى كان يحياها ومركزه الاجتماعى ، ومظهره الخارجى . وعليك فوق كل هذا أن تدرس الشخصية فى عاداتها وطريقة سلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها وما تتسم به من نبرات . وسوف يساعدك كل هذا الدرس للشخصية التى تعالجها على أن تنفذ إلى صميمها بمشاعرك . . وبغير كل هذا فلن تحصل على أى شىء من الفن .

وعندما تتألف من هذه المادة صور حية للدور فإن الممثل من هذه المدرسة مدرسة فن العرض والتشخيص ، ينقل هذه الصورة إلى نفسه ، ويصف أحد من يمثلون هذه المدرسة أحسن تمثيل هذا العمل على حقيقته ، وهو الممثل الفرنسى المشهور كوكلان Coquelin الأكبر فيقول : إن الممثل يخلق نموذجه فى خياله ، وبعد هذا ، يصنع ما يصنعه المصور الذى يأخذ كل لمحة من هذا النموذج وينقلها إلى لوحته ، فينقلها هو إلى نفسه ، إنه يرى ثياب طرطوف فيرتديها ، ثم يلاحظ قامة طرطوف فيقلدها ، ثم ينظر إلى سحنته فيوائم بينها وبين نفسه . ثم يجعل وجهه مشابها لها ، وهو يتكلم بنفس الصوت الذى سمع طرطوف يتكلم به ، وعليه بعد ذلك أن يجعل الشخص الذى جمع أطرافه يتحرك ويمشى ويشير بيديه وجسمه ويصغى ويفكر كما يفعل طرطوف ؛ وبعبارة أخرى يذعن له إذعاناً تاما . وهنا تكون اللوحة معدة ولا ينقصها إلا أن توضع فى إطار ، أعنى لا ينقصها إلا أن تعرض على خشبة المسرح .

وعندئذ يحكم الجمهور فيقول إن كان هذا هو طرطوف، أو أن الممثل لم يؤد دوره كما يجب . فقلت متأثراً : غير أن هذا كله صعب ومعقد للغاية .

ويجيبنى : نعم إن كوكلان نفسه يعترف بهذا وهو يقول : إن الممثل لايعيش فى دوره . إنه يمثله . إنه يظل بارداً إزاء الهدف الذى يستهدفه بتمثيله . غير أن فنه لابد أن يكون كاملا كل الكمال .

ثم يقول ترتسوف : إن فن العرض أو التشخيص يتطلب الكمال إذا أردنا له أن يظل فنا .

والإجابة الشافية التى تجيب بها مدرسة فن العرض أو التشخيص هى : أن الفن ليس هو الحياة الواقعة ، بل ليس صورتها المنعكسة ، إن الفن فى ذاته قوة مبدعة خلاقة وهو يخلق حياته الخاصة ، إنه جميل فى صورته المجردة ، وهو فوق الزمان والمكان .

ونحن لانستطيع ، بالطبع ، أن نوافق على رأى يتحدى فى مثل تلك الجرأة ذلك الفنان الفذ الكامل البعيد المثال ، الذى هو طبيعتنا الخلاقة .

« إن فنانى مدرسة كوكلان يفكرون بهذه الطريقة : إن المسرح تقليد وسنن ، وخشبة المسرح فقيرة أشد الفقر من حيث إمكانياتها بحيث لا يمكن أن تخلق لك صورة موهومة من الحياة ، ومن هنا وجب ألا يتجنب المسرح التقاليد والسنن ، وهذا الطراز من الفن فيه من العمق أقل مما فيه من الجمال وهو يؤثر فينا تأثيراً سريعا مباشراً أكثر مما يشعرنا فى الواقع بما فيه من قوة ، والصورة فيه أكثر أهمية من المضمون الداخلى ، وهو يفعل فى سمعك وبصرك أكثر مما يفعل فى نفسك ، ونتيجة لكل هذا كان أقدر أن يسرك أكثر مما يحرك عواطفك .

« إنك تستطيع أن تتلقى كثيراً من الانطباعات خلال هذا النوع من الفن لكنها انطباعات لن تدفىء روحك ولن تنفذ إلى أعماقها : إن لها تأثيرا حاداً لكنه تأثير لايدوم ، إنها تثير فيك الدهشة أكثر مما تثير فيك الإيمان ، ولن تجد فى نطاق هذا اللون من الفن إلا مايمكن إنجازه بوساطة مايبهرك من الجمال الزائف المصطنع أو المشاعر الخلابة المحركة للعواطف . أما المشاعر

الإنسانية الدقيقة الرقيقة العميقة فإنها لاتخضع لمثل هذه الصنعة أبداً . إنها تتطلب الانفعالات الطبيعية فى نفس اللحظة التى تتجلى لك فيها فى كيان الممثل ، إنها تتطلب التعاون المباشر مع الطبيعة ذاتها . ومع ذلك فإن عرض الدور أو تشخيصه يجب أن يعترف به كفن خلاق مادام يساير طريقتنا فى ناحية من نواحيها .

— ٣ —

قال جريشا جوفوركوف فى مستهل درسنا اليوم إنه يحس كل مايؤديه على خشبة المسرح إحساساً عميقا .

وقد أجاب تورتسوف على ذلك بقوله :

إن كل إنسان فى كل دقيقة من حياته لابد أن يحس بشىء ما ، والميت هو وحده الذى لاشعور له . ومن المهم أن نعرف بماذا تحس على خشبة المسرح ، وذلك لأنه يحدث فى كثير من الأحيان أن ينقل الممثلون إلى المسرح حتى الممثلون ذوو الخبرة الطويلة منهم ، ماصنعوه فى بيوتهم دون أن يكون هذا الذى نقلوه شيئا هاما أو شيئا أساسيا فى أدوارهم . وهذا هو ماحدث لكم جميعا . لقد كان بعض الطلبة يستعرضون أصواتهم ، ونبراتهم المؤثرة ، وطرقهم الفنية فى الأداء ، وكان آخرون يضحكون النظارة بتمثيلهم الرشيق الكثير الحركة ومن قفزاتهم الشبيهة برقصات الباليه ، وبمبالغتهم فى التمثيل مبالغة شائهة رعناء وبتأنقهم فى الإشارات والأوضاع ، وباختصار فإن كل ماكانوا يأتون به فوق خشبة المسرح لم يكن مما يحتاج إليه فى أداء الأدوار التى قاموا بأدائها .

أما أنت ياجوفوركوف فإنك لم تتناول دورك من ناحية مضمونه الداخلى فأنت لم تعش الدور ولم تحسن عرضه وتشخيصه ولكنك صنعت شيئا مختلفا .

« فأسرع جريشا بسؤاله قائلا : وما ذاك ؟ »

ويجيبه المدير : « التمثيل الآلى . ولاشك أن تمثيلك لم يكن شيئا سيئا فى نوعه مادمت قد وصلت إلى طرق الأداء التقليدية بشىء من الإحكام فى تشخيص دورك .

وسأغض النظر عن المناقشة الطويلة التى أثارها جريشا لأنتقل مباشرة إلى تفسير تورتسوف للحدود التى تفصل بين الفن الحقيقى وبين التمثيل الآلى. فأقول : إنه لايمكن أن يكون هناك فن حقيقى من غير أن يعيش الفنان فى فنه ، وهذا يبدأ من حيث يجيش الشعور فى قلبه هو .

ويسأل جريشا : والتمثيل الآلى ؟

— أما التمثيل الآلى فيبدأ من حيث ينتهى الإبداع الفنى وليس فى التمثيل الآلى مايتطلب عملية حية ولايظهر إلا عرضا .

وسوف تفهم ذلك أكثر عندما تدرك أصول التمثيل الآلى وطرقه التى تصطلح على تسميتها بالقوالب المشفوفة أو المستنسخة ، فلكى تحرك مشاعرك من جديد لابد أن تكون قادراً على أن تحقق هذه المشاعر من صميم تجربتك الخاصة ، ولما كان الممثلون الآليون لايخضعون فى تمثيلهم لمشاعرهم فإنهم لايستطيعون أن يشعروك بما يكون للأحاسيس من نتائج خارجية .

والممثل الآلى ، باستخدامه لوجهه وإيماءاته وصوته وحركاته لا يقدم للجمهور شيئا غير القناع الميت لشعور غير موجود . ومن هنا كانت هذه المجموعة الملفتة للأنظار من المؤثرات المختلفة التى توهمك بتصوير جميع ضروب المشاعر بوسائل خارجية .

وبعض هذه القوالب الجامدة قد استقر وأصبح تقليداً ينتقل من جيل إلى جيل ، فمن ذلك وضعك يدك على قلبك للتعبير عن الحب ، أو أن تفغر فاك لكى تعبر عن فكرة الموت . وهناك أشياء أخرى تؤخذ كما هى عن بعض الموهوبين من الممثلين المعاصرين ، كأن تحك جبهتك بظاهر يدك كما أثر عن « فيرا كوميسارز فسكايا » فى لحظات الفجيعة . ولا يزال الممثلون يخترعون

من تلك الوسائل الشيء الكثير إلى يومنا هذا . وهناك طرق مختلفة لقراءة الدور وطرق للإلقاء والتكلم ، ومن ذلك المبالغة في رفع النغمات وخفضها في اللحظات الحساسة في الدور، والتي يتعمدون أداءها في تهدج عاطفي متكلف أو تنميقات صوتية حماسية يفتعلونها بطريقة خاصة . وهناك أيضا طرق للحركة الجسمانية. فالممثلون الآليون لا يمشون على المنصة ، بل هم يتنقلون فوقها . وتوجد أيضا طرق للتعبير عن جميع المشاعر والانفعالات الإنسانية (كأن تكشف عن أسنانك وأن تدير مقلتيك في محجريهما عندما تشعر بالغيرة، أو أن تغطي عينيك ووجهك بدلا من أن تبكي ، أو عندما تنتزع شعرك في حالات اليأس). وهناك طرق لتقليد جميع أصناف الناس وأنماطهم وطبقاتهم الاجتماعية المختلفة (مثل الفلاحين الذين يبصقون على الأرض أو يمسحون أنوفهم بأذيال ستراتهم ، أو مثل العسكريين الذين يحدثون أصواتا بالمهاميز المثبتة في أحذيتهم او النبلاء الذين يلعبون بالمناظير التي يحملونها في أيديهم) وهناك طرق اخرى معينة تبرز لك ما كان يتسم به أهل عصر من العصور (مثل الإشارات التي كان يستعملها ممثلو الأوبرا رمزاً للقرون الوسطى ، أو الخطوات المتبخترة للدلالة على القرن الثامن عشر). وهذه الطرق الآلية القديمة يمكن أن تكتسب بسهولة بوساطة التمرين المتصل حتى تصبح طبيعة ثابتة .

والوقت والعادة المستمرة يجعلان الأشياء الشائهة بل الأشياء الخالية من الشعور أشياء مستحبة وأثيرة إلى نفوسنا. ومن ذلك هز الأكتاف، تلك العادة التي طالما كانت موضع احترام في مسرحيات الأوبرا كوميك (المضحكة)، ثم السيدات المتقدمات في السن اللاتي يحاولن أن يتظاهرن بالشباب ، والأبواب التي تفتح وتغلق من تلقاء نفسها عندما يدخل بطل المسرحية. أو يخرج ، وروايات الباليه والأوبرا والمآسي الكلاسية الزائفة Pseudo-classic tragedies . مليئة بهذه التقاليد البالية، وهؤلاء الممثلون الآليون يظنون أنهم يستطيعون أن يستعيدوا أكثر تجارب الأبطال سموا وأشدها تعقيداً بوساطة

هذه الطرق الجامدة التى لم تتغير على وجه الزمان ، ومن قبيل تلك التجارب انتزاع أحدهم يده من فوق صدره فى لحظات اليأس ، أو التهديد بقبضتيه فى لحظة الانتقام ، أو رفع يديه إلى السماء فى حالة الصلاة .

إن الممثل الآلى يحسب أن الكلام على المسرح والحركات التشكيلية ، مثل : الرقة المبالغ فيها خلال اللحظات الغنائية ، والرتابة الكئيبة فى قراءة أشعار الملاحم ، والأصوات الممتلئة بالفحيح للتعبير عن الكراهية ، والأصوات المشوبة بالدموع الزائفة لتصوير الحزن الشديد . . . إن الممثل الآلى يحسب أن هذا كله يهدف إلى تحسين الصوت والإلقاء والحركات ، ويجعل الممثلين بهذا أكثر جمالا ويزيد من قوة تأثيرهم المفتعل .

ومن سوء الحظ أن مافى العالم من الأشياء التى يعافها الذوق أكثر مما فيه مما يتقبله الذوق السليم ، ومن ذلك ماتراه من هذا اللون من ألوان التظاهر والادعاء الذى يحل محل النبل والشرف ، والتفاهة التى تحل محل الجمال ، والمؤثرات المفتعلة التى تحل محل وسائل التعبير الأصيل الصحيح .

والحقيقة المرة أن هذه القوالب الجامدة سوف تملأ كل ثغرة فى الدور الذى تصقله من قبل المشاعر الحية . أضف إلى ذلك أن هذه القوالب كثيراً ماتندفع متقدمه على المشاعر وتسد عليها الطريق ، ولهذا السبب كان على الممثل أن يحتاط لنفسه من هذه الحيل ويأخذ منها حذره . وهذا يصدق حتى على الممثلين الموهوبين القادرين على الإبداع الحق .

وليس يجدى هنا حذق الممثل فى اختيار مايشاء من هذه التقاليد المسرحية مهما بلغ حذقه فى ذلك ، إذ أنه لا يستطيع أن يحرك مشاعر النظارة بما يختاره منها ، لما تنطوى عليه من صفات آلية عتيقة . ولما لم يكن له غناء عن وسائل إضافية غير هذه الوسائل لكى يستثير مشاعر نظارته فإنه يلجأ إلى مانسميه بالانفعالات المفتعلة الزائفة التى هى نوع من المحاكاة المصطنعة للجانب السطحى من المشاعر الجسمانية .

فإذا شد الممثل على قبضته وقلص عضلات جسده أو تنفس وهو يتشنج فإنه يستطيع بذلك أن يبلغ درجة كبيرة من القوة الجسدية التى يعتبرها الجمهور فى كثير من الأحيان تعبيراً عن مزاج قوى أثارته عاطفة .

« ويستطيع الممثلون ذوو الطابع الأكثر عصبية أن يثيروا انفعالات زائفة بوساطة الضغط المفتعل على أعصابهم ، وتكون نتيجة ذلك هستيريا مصطنعة وبالأحرى ذهولا وبيلا أشبه عادة بفقدان الاقتناع الداخلى ، ومثله فى ذلك مثل الهيجان الجسمانى المفتعل .

(٤)

فى درسنا اليوم ، واصل المدير مناقشة موضوع حفلة العرض . وكان المسكين فانيا فيونتسوف أكثر من انصب عليه النقد ، لأن تمثيله لم يعجب تورتسوف ، بل لم يكن فى نظره حتى من النوع الآلى .

وهنا سألت تورتسوف : « ماذا يكون إذن ؟ »

فأجابنى قائلا : إنه من أشد أنواع التمثيل المبالغ فيه إغثاء للنفس .

فقلت مخاطراً : « أظن أن تمثيلى لم يكن فيه شيء من هذا ؟

وأجابنى على الفور : بل لقد كان فيه شيء من ذلك بالتأكيد !

فقلت مستوضحا : متى ؟ لقد قلت أنت بنفسك إننى أديت . . . ! »

فقال : لقد أوضحت لك أن تمثيلك كانت فيه بعض لحظات من الإبداع الفنى الصادق تقابلها لحظات أخرى . . .

وانفجرت أنا متسائلا : من التمثيل الآلى ؟ .

وقد أجابنى قائلا : إن هذا النوع من التمثيل لا يمكن أن يتطور وينمو إلا بعد عمل طويل متواصل كما هى الحال مع جريشا ، وأنت لم يتوفر لك مطلقا الوقت الذى يسمح لك بخلقه خلقاً فنياً . وهذا هو السبب الذى جعلك

تعطينا محاكاة مبالغاً فيها لشخص متوحش مستعيناً بأشد أنواع قوالب الهواة المبتدئين جموداً ، تلك القوالب التي لا يوجد فيها أثر للمهارة الفنية . إن التمثيل الآلي نفسه لا يمكن أن يستغنى عن الصنعة الفنية ،

وهنا قلت له : ولكن من أين جاءتني تلك القوالب الجامدة ، وهذه هي أول مرة أظهر فيها على خشبة المسرح ؟ .

فقال : إقرأ كتابي « حياتي في الفن » فإن فيه قصة عن بنتين صغيرتين لم يسبق لهما أن شاهدتا المسرح أو حفلة من حفلات التمثيل أو حتى تدريباً من التداريب ، ومع ذلك فقد أدتا دورهما في المأساة التي كانتا تمثلان فيها بأبشع القوالب الجامدة وأتفهها . وأنت نفسك عندك الكثير من هذه القوالب لحسن الحظ .

فسألته . ولماذا لحسن الحظ ؟

فأجابني : لأن محاربتها أسهل من محاربة فن التمثيل الآلي الذي تمكنت جذوره من نفس الممثل .

إن المبتدئين من أمثالك يستطيعون ، لو كانوا من ذوي الموهبة ، أن يجيدوا أداء أدوارهم لفترة قصيرة وبطريق الصدفة ، ولكنك لا تستطيع أن تعيد تمثيل دورك في قالب فني متماسك . ونتيجة لذلك فإنك تلجأ دائماً إلى المبالغة في الاستعراض ، وهذا أمر لا يكون فيه ضرر ذو بال أول الأمر ، ولكن يجب ألا تنسى أنه ينطوي على بذور خطر كبير . ولهذا فلا بد أن تكافحه منذ البداية حتى لا يورثك عادات تأخذ عليك طريقك كممثل ، وتنحرف بمواهبك الطبيعية .

ولنضرب لذلك مثالا بك أنت نفسك . إنك شخص ذكي ، ولكن لماذا كنت في حفلة العرض تمثل تمثيلا سخيفا باستثناء لحظات قليلة ؟ أتعتقد أن المغاربة الذين كانوا في أيام مجدهم مشهورين بالثقافة ، كانوا أشبه بالحيوانات المتوحشة التي تروح وتجيء حبيسة في قفص ؟ إن الوحش الذي صورته حتى

فى محادثاته الهادئة مع مرءوسه ياجو قد صورته وهو يزأر فى وجهه ويكشر عن أسنانه ويدير عينيه فى محجريهما : فمن أين أتيت بهـــذا الاتجاه فى فهمك للدور ؟ .

وعندئذ شرحت له فى تفصيل كل ما كتبته فى مفكرتى خاصا بالعمل الذى قمت به لإعداد دورى بالبيت . ولكى أجعله يتصور المنظر بسهولة أكثر جعلت بعض الكراسى تأخذ نفس الترتيب الذى كانت تأخذه فى حجرتى ؛ وكان تورتسوف يضحك من كل قلبه فى بعض مواضع شرحى هذا .

وعندما انتهيت قال : لقد كانت أسوأ أنواع التمثيل تبدأ فى تلك المواضع ؛ فعند ما كنت تعد نفسك لحفلة العرض لم يكن يشغلك من دورك إلا فكرة التأثير على النظارة ، وبماذا ؟ بمشاعر عضوية صادقة تتفق ومشاعر الشخصية التى تصورها . لم يكن عندك شىء من تلك المشاعر ، بل لم يكن عندك منها حتى صورة حية كاملة كان فى مقدورك أن تستنسخها لو كان المقصود هو استنساخها من المظاهر فقط . فما الذى بقى لك إذن لتصنعه ؟ لم يبق إلا أن تمسك بأول سمة من سمات الشخصية تلمع فى ذهنك الممتلىء حتى حافته بهذه الصور ، وهى مهيأة لأية مناسبة من مناسبات الحياة . إذ أن كل انطباع من انطباعاتنا يبقى فى ذاكرتنا بصورة من الصور ويمكن استخدامه عندما تدعو الحاجة إلى ذلك ، وفى مثل هذه الحالات السريعة العامة من وصف الشخصية لا يكاد يهمنا إن كان الشىء الذى ننقله يتفق والواقع أولا يتفق ، لأننا عندئذ نكتفى بأية خاصة من الخصائص العامة للشخصية أو بما يوهم بمشاكلة الشخصية للواقع ، ولقد أمدتنا ممارستنا للحياة اليومية بقوالب أو بعلامات وصفية خارجية نستطيع عن طريقها أن نبعث الحياة فى الصور ، ذلك أن كثرة استعمال هذه العلامات وتلك القوالب يجعل لها مفهوما متفقا عليه لدى الجميع .

وهذا هو ما حدث لك ، لقد أغراك المظهر الخارجى لأى رجل أسود بصفة عامة فاستنسخت صورته فى سرعة ودون أى تفكير فيما كتب شكسبير .

لقد حاولت أن تحصل على التصوير الخارجى للشخصية ، ذلك التصوير الذى بدت لك استعادته فعالة وحية وسهلة . وهذا هو ما يحدث دائماً عندما لا يكون تحت تصرف الممثل ثروة من المواد الحية المستمدة من الحياة . وكان يمكنك أن تقول لأى واحد منا : مثل لنا على الفور، وفى غير إعداد، شخصية رجل متوحش بصفة عامة ، وأنا مستعد أن أراهن أن الغالبية كانت ستصنع ما صنعته أنت، لأن الاندفاع العنيف فى الحركة والصوت الهادر ، وإظهار بريق الأسنان وتحريك حدقتى العينين لإظهار بياضهما ، كل هذا قد اختلط فى خيال الإنسان منذ عهود لا تعيها الذاكرة لفكرتنا الخاطئة عن الإنسان المتوحش . وكل تلك الطرق فى تصوير المشاعر تصويرا عاما ، كائنة فى كل إنسان منا ، وهى تستخدم دون أن يسأل مستخدمها عن سبب استخدامها أو الظروف التى يمارسها فيها .

«وبينما يستخدم الممثل الآلى القوالب الجامدة التى استخلصها الممثلون القدامى لكى تحل محل المشاعر الحقيقية نجد الممثل الذى يبالغ فى تمثيله يستعمل أول مايخطر فى باله الحركات الإنسانية العامة دون أن يفكر حتى فى صقلها أو إعدادها للمسرح . إن كل ماحدث لك هو من الأمور التى يمكن فهمها والتماس الأعذار لها إذا صدرت من ممثل مبتدىء . ولكن كن على حذر فى المستقبل ، لأن المبالغة فى التمثيل التى هى من أعمال الهواة تنتهى بك إلى أسوأ انواع التمثيل الآلى .

لحاول ، أولا ، أن تتجنب الخطوات الأولى الخاطئة التى تبدأ بها عملك ولكى تحقق هذا الغرض عليك أن تدرس الأساس الذى تقوم عليه طريقتنا فى التمثيل ، وأن تدرس من هذه الأسس مايتصل منها بالطريقة التى تعيش بها فى دورك . ثم حاول ثانيا ألا تكرر هذا النوع من التمثيل الذى لا معنى له ، والذى قدمته إلينا منذ قليل ، والذى كان موضع نقد الآن . وثالثاً لا تسمح لنفسك بأن تمثل لنا أى شىء تمثيلا سطحيا دون أن تكون قد أحسست به

فى قرارة نفسك ودون أن يكون قد أثار فيك حتى مجرد الاهتمام به .

إن الصدق القائم على المهارة الفنية هو من الأمور التى يصعب أن تستمر طويلا ، لكنه إذا تحقق لا يمكن أن تعافه النفس أبداً . إنه يصبح أكثر إقناعاً للنفس ، وهو يتعمق فى أغوار النفس أكثر من سواه على الدوام حتى يسرى فى كيان الفنان كله وفى كيان النظارة كذلك . إن الدور الذى يكون الصدق مادته لا بد أن ينمو ، أما الدور الذى تكون القوالب الجامدة مادته فإنه يذوى ويصبح غثا سخيفا .

ولا بد أن التقاليد والطرق التمثيلية القديمة التى استخدمتها سرعان ماعافتها نفسك لأنها لم تقو على مواصلة إثارتك كما أثارتك فى المرة الأولى عندما حسبت ، خطأ ، أنها هى الإلهام .

ثم أضف إلى هذا كله ظروف جهودنا المسرحية ، وشهرتنا التى تتوقف على الطرق التى يتبعها الممثلون فى أداء أدوارهم ، واعتمادنا فى نجاحنا على الجمهور ، ورغبتنا المنبعثة من تلك الظروف فى خلق أية وسيلة للتأثير على الجمهور . إن تلك المثيرات التى يغلب عليها طابع الاحتراف كثيراً ماتتملك الممثل حتى إذا كان يؤدى دوراً قويا مستقر الدعائم ، وهى لا ترق بقدرته على التمثيل ولكن على العكس ، إذ توجهه بتأثيرها فيه فيزيد فى مبالغته فى الاستعراض وتقوى فيه للطرق ذات القوالب الجامدة .

أما جريشا فقد كان جهده واضحا حقيقة فى التخفيف من أثر قوالبه الجامدة ، وإن كانت نتيجة هذا التفاوت رداءة وجودة . أما قوالبك أنت فكانت رديئة لأنك لم تهذبها ولم تغير منها شيئا . وهذا هو السبب الذى من أجله قلت إن ماقام به كان من قبيل التمثيل الآلى المهذب نوعاً ما ، أما الجزء غير الناجح من أدائك فإننى قلت : إنه كان من قبيل مايقوم به الهواة من من مبالغة فى التمثيل .

وهنا قلت متسائلا : إذن فقد كان تمثيلى خليطا من أجود ضروب التمثيل فى حرفتنا ومن أسوئها ؟

فقال تورستوف. «كلاليس من أكثرها رداءة . إنما كان يصنعه الآخرون كان أكثر من تمثيلك نفسه رداءة . وإن ما فى تمثيلك الذى يشبه تمثيل الهواة من عيوب يمكن علاجه . ولكن عيوب الآخرين تدل على أنهم يخضعون خضوعا واعياً لفكرة أو مبدأ يصعب تغييره أو اقتلاعه من نفوسهم .

وسألته . « وما ذاك » ؟

فقال : «أعنى سوء استغلال الفن .»

وهنا سأله أحد الطلبة : « وكيف يكون هذا الاستغلال السيء ؟ »

ويجيب : « يكون كما صنعته سونيا فيليا مينوفا» .

وهنا قفزت الفتاة المسكينة من مقعدها فى دهشة وهى تقول : أنا ؟ وما الذى صنعته ؟ »

فاجاب المـــدير : « لقد أريتنا يديك الصغيرتين وقدميك الصغيرتين وشخصك بأكمله ، وذلك لأنك رأيت أن هذا كله كان يمكن أن يبدو على المسرح أحسن مما هو فى الواقع» .

وقلت أنا : « ياللبشاعة ! إنى ما كنت أعرف ذلك البتة »

ويقول المدير : « هذا هو ما يحدث لنا دائما حينما تكون عاداتنا متأصلة فينا »

وتسأله : ولماذا مدحتنى إذن !

ويجيبها : مدحتك لجمال يديك وقدميك .

وتسأله : إذن فماذا كان رديئاً فى ذلك كله ؟

ويقول المدير : لقد كان موضع السوء فى تمثيلك هو أنك كنت تعبثين بجمهورك ولم تكونى تمثلين دور كاترين . إنك تعلمين أن شاكسبير لم يكتب ملهاته « ترويض المتمردة » لكى تأتى طالبة اسمها سونيا فليا مينوفا ، لتظهر أمام النظارة قدميها الصغيرتين من فوق خشبة المسرح ، أو لتعبث بالمعجبين بها . لقد كان لشكسبير وجهة نظر مختلفة ، وجهة نظر ظلت غريبة عنك ،

ولهذا ظلت غير معروفة لنا . وفننا لسوء الحظ يساء استغلاله كثيراً لأغراض شخصية . إنك أسأت استغلاله لتظهرى جمالك ، وغيرك يسىء استغلاله ليكتسب شهرة أو ليحرز نجاحا سطحيا ، أو ليتخذ منه وسيلة لكسب العيش . وهذه الأمور تعد ظواهر عامة فى حرفتنا ، ولهذا أسارع فأحول بينك وبينها .

ومن ثمة تذكروا جيداً ما سأقوله لكم : إن المسرح ، من حيث هو منشأة علانية تجتمع فيها الجماهير للمشاهدة يجذب إليه أناسا كثيرين لا يبتغون من ورائه إلا مجرد استغلال جمالهم استغلالا ماديا ، أو اتخاذه وسيلة لكسب العيش . وهم يستغلون جهل الجمهور وذوقه المنحرف ، يستغلون المحسوبيات والمكائد ، والنجاح الزائف وغير ذلك من الوسائل الكثيرة التى لا علاقة لها بالفن الإبداعى . هؤلاء المستغلون هم ألد أعداء الفن ، وعلينا أن نتخذ ضدهم أعنف الإجراءات . وإذا استعصى إصلاحهم فيجب أن نطيح بهم من بيننا . ولذلك — وهنا أخذ يوجه كلامه إلى سونيا مرة أخرى — يجب عليك أن تقررى نهائيا إذا ما كنت قد جئت إلى هنا لتخدمى الفن ، ولتبذلى التضحيات من أجله ، أم جئت لاستغلاله لأغراضك الشخصية ؟

وواصل تورتسوف حديثه متجها إلى بقيتنا فقال : إننا لا نستطيع تقسيم الفن إلى أصناف وأنواع إلا من الوجهة النظرية فقط . إذ الواقع أن جميع مذاهب التمثيل يختلط بعضها ببعض من الناحية العملية . ومن سوء الحظ أننا كثيراً ما نرى بعض كبار الفنانين يهبطون بأنفسهم بسبب ما فيهم من الضعف الإنسانى فيمثلون تمثيلا آليا . بينما نرى الممثلين الآليين يرتفعون فى بعض اللحظات إلى قمم الفن الصادق .

ومن هنا نرى الممثل يجمع فى دوره بين لحظات مختلفة جنبا إلى جنب ، فنراه فى بعضها يستغل الفن استغلالا سيئاً . ومن ثم كان من الضرورى أن يتبين الممثلون حدود فنهم ويتعرفوها .

لقد اتضح لى تماما بعد سماعى لشرح تورتسوف أن حفلة العرض قد أساءت إلينا أكثر مما أحسنت .

وعندما صارحت تورتسوف برأيى احتج قائلا : كلا إن الحفلة أظهرت لكم ما يجب أن تتجنبوه على خشبة المسرح .

وفى نهاية المناقشة أعلن المدير أننا بالإضافة إلى عملنا معه فى الغد سوف نبدأ تمرينات منتظمة الغرض منها تطوير أصواتنا وحركات أجسامنا . وهذه التمرينات عبارة عن دروس فى الغناء والتمرينات الرياضية والرقص والمبارزة ، وسوف تجرى الدروس يوميا لأن تنمية عضلات الجسم تتطلب تمرينا منتظما وكبيراً ووقتا طويلا .

الفصل الثالث

الفعـــل : ACTION.

— ١ —

ياله من يوم ذلك الذى تلقينا فيه أول درس لنا من المدير .

لقد تجمعنا فى المدرسة ، التى كانت عبارة عن مسرح صغير ، لكنه مسرح معد إعداداً كاملا .

لم يلبث المدير أن دخل ، ثم ألقى علينا جميعاً نظرة فاحصة وقال : «ماريا أرجو أن تصعدى إلى خشبة المسرح » .

وقد فزعت الفتاة المسكينة . وذكرتنى وهى تجرى لتخفى نفسها كالجرو الخائف المذعور . وأخيراً أمسكنا بها وذهبنا بها إلى المدير الذى كان يضحك كما تضحك الأطفال . وغطت الفتاة وجههـــا بيديها وأخذت تردد تلك العبارات التى كانت تؤثرها حينما تعبر عما يدهشها قائلة : « يا إلهى ! إننى لا أستطيع أن أصنع ذلك ; يا إلهى ! لشد ما أنا خائفة !! »

فقال تورتسوف وهو يحدجها بنظرة : « هدئى من روعك ودعينا نمثل رواية صغيرة . وإليك موضوعها . » وكان تورتسوف يقول هذا وهو لا يلقى بالا إلى مافيه الفتاة من ربكة . ثم أردف : « سيرفع الستار وأنت جالسة على خشبة المسرح وحيدة . وستظلين جالسة ثم يسدل الستار .وهذه هى الرواية بأكملها . هل يمكنك أن تتصورى شيئا أسهل من هذا ؟ » ولم

تجب ماريا على سؤاله ، فأخذها من ذراعها وهو لا ينبس ، ثم توجه بها إلى خشبة المسرح بينما أغرقنا جميعا فى الضحك .

وهنا يلتفت المدير إلينا وهو يقول فى هدوء : « يا أصدقائى أنتم الآن فى فصل دراسى . وماريا الآن تجتاز أهم لحظة فى حياتها الفنية ، فحاولوا أن تتعلموا متى تضحكون وبم » .

وأخذها نورتسوف إلى منتصف المسرح ونحن جالسون صامتين فى انتظار رفع الستار لم يلبث أن ارتفع ببطء . وكانت ماريا تجلس فى وسط المنصة بالقرب من مقدمة المسرح ويداها لا تزالان تغطيان وجهها، وأخذنا نشعر بجلال الجو ورهبته وبفترة الصمت التى استمرت حتى طالت .

وكان أول ماحدث أن رفعت ماريا إحدى يديها عن وجهها ثم رفعت الأخرى أيضا . وفى الوقت نفسه أخذت تميل برأسها إلى أسفل حتى لم نعد نرى شيئا غير قفاها .

ثم مرت فترة أخرى من الصمت كانت فترة مؤلمة . ولكن المدير ظل ينتظر فى صمت مقصود ، ولما كانت ماريا مدركة للتوتر المتزايد فقد نظرت ناحية النظارة . ولكنها سرعان ما أشاحت عنهم بوجهها. ولما لم تكن تعرف أين أو ماذا تصنع فقد بدلت من حالتها ، فإذا هى تجلس مرة فى هذا الوضع ثم لا تلبث أن تغيره إلى وضع آخر ، ثم إلى أوضاع أخرى مربكة كثيرة ، فهى تلقى بنفسها إلى الخلف ثم تعتدل من جديد ، ثم تنحنى وتشد طرف ثوبها فى قوة ، ثم إذا هى تنظر فى ثبات إلى شىء على الأرض .

وتركها المدير فترة طويلة فى هذا الموقف دون أن يرق لها أو يرحمها عما هى فيه ، ولكنه أعطى آخر الأمر إشارة بإنزال الستار . وعند ذلك اندفعت أنا إليه ، فقد كنت أريد أن يطلب منى أداء هذا التمرين نفسه .

وأخذت مكانى فى منتصف المنصة . وعلى الرغم من أن هذه لم تكن

حفلة حقيقية فقد كانت نفسي مليئة بدوافع متضاربة ، فبطبيعة كوني على خشبة المسرح كنت أشعر أنني في موضع تتطلع إلى فيه العيون ، ومع ذلك فقد كان مطلوبا إلى أن يخامرني شعور داخلي بالوحدة . لقد كان جزء مني يتحرى تسلية المتفرجين حتى لا يشعروا بالملل ، بينما جزء آخر ينهاني عن الانتباه إليهم . وعلى الرغم من أن قدمي وذراعي ورأسي وجذعي قد أدت كلها ما اردت منها أن تؤدي فقد أضافت شيئا ، شيئا زائداً لم يكن إليه داع : فأنت تحرك ذراعك أو قدمك بمنتهى السهولة ، ثم إذا بك تشعر فجأة بأنك وقد التويت وتبدو كما لو كنت في وضع من ستلتقط له صورة .

يا عجبا ! . إنني لم يسبق لي أن ظهرت على المسرح إلا مرة واحدة ومع ذلك فقد كان أسهل على بمراحل أن أجلس على المسرح في حالة مفتعلة من أن أجلس هكذا في بساطة وبصورة طبيعية . إنني لم أكن أستطيع أن أفكر فيما ينبغي لي أن أصنعه . وقد قال لي زملائي فيما بعد إنني كنت أبدو مرة غبيا ومرة مضحكا وأخرى مرتبكا ، ومرة كالذي يغلب عليه الشعور بالذنب أو الذي يرغب في الاعتذار لأحد من غلطة وقع فيها ، ولم يزد المدير على الانتظار شيئا ، ثم قام بهذا التمرين نفسه مع الآخرين ، حتى إذا انتهى منهم جميعا قال :

والآن لنمثل شيئا آخر غير هذا ، وسنعود فيما بعد إلى هذه التمرينات لنتعلم كيف نجلس على خشبة المسرح .

وعند ذلك سألناه : ألم يكن ذلك هو الذي كنا نصنعه ؟

فأجاب : أوه كلا . إن الذي كنتم تفعلونه لم يكن هو ما أريده من الجلوس في بساطة .

وهنا سألناه : ما الذي ينبغي علينا أن نفعل إذن ؟

وبدلا من أن يجيب على سؤالنا بالكلام نهض سريعا ومشى إلى خشبة المسرح بصورة عملية ، ثم جلس متثاقلا في مقعد ذي مسند ليستريح كما لو كان في

منزله . ولم يصنع أو يحاول أن يصنع شيئا، ومع ذلك فقد كان وضع جلسته مدهشا فى بساطته . ولبثنا نرقبه ونريد أن نعرف ما الذى كان يدور فى قرار نفسه . ثم ابتسم ، وابتسمنا نحن كذلك . وبدا كالذى يفكر ، وكنا فى أشد الشوق إلى معرفة ما يجرى فى ذهنه ، ثم رأيناه ينظر إلى شىء ما ، وشعرنا كأنما يجب علينا أن ننظر ماهو الشىء الذى كان يسترعى انتباهه .

قد لا يهتم أحد منا فى حياته اليومية بأن تكون له طريقته الخاصة فى الجلوس أو بأن يظل جالسا هذه الجلسة الخاصة . ولكن الإنسان عندما يرى أحداً جالسا على خشبة المسرح يرى أنه ، لسبب ما ، يرقبه بإمعان ، بل ربما شعر بسرور حقيقى لمجرد رؤيته جالسا .

هذا هو الذى حدث عندما كان الآخرون يجلسون على المنصة . إننا لم نكن نريد أن ننظر إليهم كما لم نكن نريد أن نعرف ما كان يجرى فى نفوسهم . لقد كان عجزهم ورغبتهم فى إمتاع المشاهدين أمرا مضحكا ، فى حين أنا كنا شديدى الانجذاب إلى المدير حينما جلس على المنصة ، بالرغم من أنه لم يكن يعيرنا أقل شىء من انتباهه .

فماذا كان السر فى ذلك ياترى ؟ لقد تولى المدير الإجابة عن ذلك بنفسه :

إن كل شىء يحدث على خشبة المسرح لا بد أن يحدث لغرض ما ، حتى احتفاظك بمقعدك لا بد أن يكون لغرض . . ولغرض معين ، وليس لمجرد الغرض العام من وجوب أن تكون على مرأى من المشاهدين . إن الممثل يجب أن يدرك سبب وقوفه ، أو حقه فى أن يقف ، فوق المنصة وليس هذا بالأمر السهل .

ويقول تورتسوف قبل أن يغادر خشبة المسرح : والآن هلموا نكرر تجربتنا السابقة .

ماريا . . اصعدى هنا ، إلى ، إنى سوف أمثل معك .

وصرخت ماريا : أنت ؟ . ثم جرت إلى خشبة المسرح .

وعادت من جديد لتأخذ مكانها على المقعد الكبير فى منتصف المسرح وعادت من جديد تنتظر فى عصبية ، وتتحرك فى وعى وإدراك وتشد أطراف ثوبها . وكان المدير يقف إلى جوارها وقد بدا كأنه يبحث بعناية كبيرة عن شيء فى نسخته . وفى نفس الوقت، أخذت ماريا تصبح بالتدريج أكثر هدوءا و أكثر تركيزاً . سكنت حركتها أخيراً وركزت عينيها عليه . وكان الذى يخيفنا أنها ربما أقلقته أو شوشت عليه ، فلم تكن تفعل شيئاً أكثر من انتظار أوامر جديدة . وكان وضعها طبيعيا يتفق وواقع الحياة وكانت فى الغالب تبدو جميلة ، وقد أظهر المسرح ملامحها الحسنة . ثم مضى بعض الوقت على هذه الحال . وبعد ذلك أنزل الستار .

وسألها المدير ، وهما يعودان إلى مكانهما من القاعة : والآن ماذا كان شعورك ؟ .

فقالت: أنا؟ لماذا ؟ وهل مثلنا شيئا ؟

ويقول لها : طبعا .

وتجيبه : أوه: لكننى ماظننت إلا أنى كنت جالسة مجرد جلوس، ومنتظرة حتى تجد المكان الذى تبدأ منه فى نسختك ، وذلك لتخبرنى ماذا أصنع . عجبا ! إننى لم أمثل شيئا .

ويقول لها : لقد كان هذا أحسن ما فى الأمر كله . لقد كنت تجلسين وتنتظرين ، ولم تكونى تفعلين شيئا .

وهنا يتجه إلينا ويقول : ما الذى كان أقوى فى إثارة مشاعركم : أن تجلسوا على خشبة المسرح لتظهروا أقدامكم الجميلة كما كانت سونيا تصنع ، أو لتظهروا أجسامكم كلها كما كان جريشا يصنع أم تجلسوا لغرض معين ولو كان غرضا بسيطا كما لو كنتم تجلسون فى انتظار حدوث شيء ؟ قد لا يكون لهذا الغرض أهمية خاصة فى ذاته ، ولكن هذه هى الحياة ، إن الإنسان كلما حاول استعراض نفسه خرج عن نطاق الفن الحى .

يجب عليكم وأنتم على خشبة المسرح أن تقوموا بإجراء ما. والفعل والحركة: هما أساس الفن الذى يتبعه الممثل .

ولكن جريشا يقاطعه قائلا : ولكنك قلت منذ لحظة : إن التمثيل ضرورى، وإن مجرد استعراض الأقدام والأجسام كما فعلت أناليس فعلا ، فلماذا يكون من قبيل الفعل ان تجلس فى مقعد ، كما فعلت ، دون أن تحرك إصبعا ؟ إن هذا فى نظرى يبدو شيئا ليس فيه أى شىء من الفعل .

وهنا لم أبال أن أقول : إننى لا أعرف أكان إجراء من الإجراءات . ولكننا جميعا نوافق على أن ما اعتبرته ليس من التمثيل فى شىء كان أكثر أهمية تمثيلك بكثير

وهنا قال المدير فى هدوء مخاطبا جريشا: وهكذا نرى أن السكون الخارجى لشخص جالس على خشبة المسرح أمر لاينطوى على أى شىء سلبى . فأنت قد تجلس فى غير حركة وتكون فى نفس الوقت فى حركة كاملة ، وليس هذا هو كل شىء . إن عدم الحركة الجسدية يكون فى كثير من الأحيان نتيجة مباشرة للجيشان الداخلى . وهذه الاضطرابات الداخلية هى الشىء الذى يحظى بأكبر قسط من الأهمية من الناحية الفنية . إن جوهر الفن ليس فى صورته الخارجية ولكنه فى مضمونه الروحى . ولذلك فإننى سوف أغير الصيغة التى أعطيتها لكم من لحظة مضت وأصوغها على هذه الصورة .

«إنه من الضرورى أن تمثل أو تقوم بفعل وأنت على خشبة المسرح سواء أكان تمثيلك أو فعلك من الداخل أم من الخارج» .

— ٢ —

قال المدير لماريا عند ما دخل إلى حجرة الدراسة اليوم : هلمى ياماريا نقدم رواية جديدة .

«وإليك خلاصة تلك الرواية : لقد فقدت أمك وظيفتها كما فقدت دخلها ولم يعد عندها شىء تبيعه لتدفع مصروفات تعليمك فى مدرسة التمثيل» .

وستضطرين نتيجة لهذا أن تغادرى المدرسة فى الغد . ولكن صديقتك جاءت لإنقاذك ، ولم يكن لديها نقود لإقراضك إياها ، ولهذا أحضرت إليك دبوسا مرصعا بالأحجار الثمينة ، فحركت بفعلتها الكريمة عواطفك ، وأثارت مشاعرك ، فهل يمكن أن تقبلى هذه التضحية ؟ إنك لا تستطيعين الوصول إلى قرار . إنك تحاولين الرفض فتغرس صديقتك الدبوس فى ستارة وتخرج ، وتهرعين أنت فى أثرها إلى البهو حيث تحاول هى إقناعك بقبول الدبوس ، لكنك ترفضين بل تبكين ، ثم تقبلين آخر الأمر وتعترفين لها بالجميل . ثم تتركك صديقتك وتعودين إلى الحجرة لتأخذى الدبوس ، ولكن . . أين هو ؟ هل من الممكن أن يكون أحد قد دخل وأخذه ؟ إن ذلك محتمل كل الاحتمال فى بيت واسع حافل بالسكان كهذا ، ويتبع ذلك بحث دقيق مرهق للأعصاب .

اصعدى إلى المنصة وسأغرز الدبوس فى ثنايا هذا الستار وعليك أن تقومى بالبحث عنه .

وبعد لحظة واحدة أعلن أنه مستعد للشروع فى العمل .

واندفعت ماريا إلى خشبة المسرح كما لو كان أحد يطاردها وجرت إلى حافة الأضواء الأمامية ثم عادت إلى الخلف ثانية ممسكة رأسها بكلتا يديها وهى تتلوى من الرعب ، ثم أقبلت إلى الأمام وعادت فذهبت إلى الخلف من جديد ، ولكن من الجهة المضادة هذه المرة ، ثم اندفعت إلى المقدمة وامسكت بطيات الستار وجعلت تهزها فى قنوط ويأس . وأخيراً دفنت رأسها فيها . وقد كانت تقصد بهذه الحركة أن تصور لنا أنها تبحث عن الدبوس ، فلما لم تجده عادت فى سرعة وألقت بنفسها خارج المنصة وهى تمسك برأسها مرة وتضرب على صدرها مرة أخرى ، وليس يخفى أنها كانت بذلك تريد أن تصور موقفها فى هذه المأساة العامة .

ولم يستطع الجالسون منا فى الأوركسترا أن يملكوا أنفسهم من الضحك .

ولم تمض فترة طويلة حتى كانت ماريا تجرى نحونا فى حالة انتصار عظيم وعيناها تتلألآن ووجنتاها تلتهبان .

عند ذلك سألها المدير : كيف الحال ؟

وتصيح ماريا قائلة وهى تثب فى مقعدها : أوه كم كان الموقف رائعاً ! إنى لا أستطيع أن أصف لك كم كان ذلك رائعاً . إننى سعيدة للغاية . إننى أشعر كما لو كنت أقف لأول مرة فوق خشبة المسرح ، لقد كنت أشعر بمنتهى الطمأنينة وأنا على المسرح .

ويقول لها المدير مشجعاً : « هذا عظيم ، ولكن أين الدبوس أعطنى إياه »

وتقول له : أوه يالله ! لقد نسيته .

ويقول لها : ياعجباً ! لقد كنت تبحثين عنه بحثاً شديداً ثم تنسينه ؟

ولم نكد نلتفت حولنا حتى كانت على المسرح من جديد وراحت تبحث فى طيات الستار .

وهنا يقول لها المدير محذراً : تذكرى هذا جيداً . إذا وجد الدبوس فقد نجوت . وعندئذ تستطيعين متابعة المجىء إلى هذه المدرسة لتلقى دروسك أما إذا ضاع فلن يكون أمامك إلا أن تغادرى المدرسة .

وسرعان ما أربد وجهها ، وثبتت عينيها على الستار ثم راحت تبحث كل طية من طياته وكل جهة من جهاته بحثاً شديداً دقيقاً . وكان بحثها هذه المرة يجرى على مهل وأبطأ بكثير مما فعلت من قبل ولكننا كنا جميعاً متأكدين أنها لم تكن تضيع ثانية من وقتها . وأنها كانت مضطربة حقيقة على الرغم من أنها لم تتعمد أن تبدو كذلك .

ثم إذا هى تقول : « يا إلهى ! أين هو ؟ أوه ! لقد ضاع الدبوس ! »

وكانت الألفاظ تصدر منها هذه المرة فى همهمة وصوت خفيض .

وتصيح الفتاة قائلة فى يأس وذهـــول بعد أن بحثت فى كل جزء من أجزاء الستار : إنه ليس هنا شيء !

وكان الحزن والقلق يغشيان وجهها كله . ثم إذا هى تقف بلا حراك كما لو كانت أفكارها تسرح بعيداً . وكان من السهل على أى إنسان أن يشعر كيف أثر ضياع الدبوس فى نفسها .

وكنا نرقب ذلك بأنفاس مبهورة .

وأخيراً تكلم المدير فقال : « والآن ماهو إحساسك بعد بحثك الثانى ؟»

وتجيبه : « ما هو إحساسى ؟ لا أدرى » . وكانت تبدو فى حالة من الفتور والضعف وتهز كتفيها كما لو كانت تبحث عن جواب . وقد ظلت عيناها تنظران فى غير وعى إلى أرض المنصة . ثم أردفت قائلة بعد لحظة : « لقد بحثت عنه جيداً » .

ويقول لها : « هذا صحيح . لقد بحثت عنه هذه المرة فعلا . ولكن ما الذى صنعت فى المرة الأولى » .

وتجيبه : لقد كنت مضطربة فى المرة الأولى . لقد كنت أتعذب .

ويسألها : أى الإحساسين كان أنسب وأكثر قبولا من الآخر : الأول عندما اندفعت هنا وهناك وأنت تمزقين الستار أم الثانى عندما جعلت تبحثين خلاله فى هدوء » ؟

وتقول له : «بل المرة الأولى بطبيعة الحال » .

ويجيبها : «كلا ، لا تحاولى أن تجعلينا نعتقد أنك كنت فى المرة الأولى تبحثين عن الدبوس . إنك حتى لم تفكرى فيه ، والذى كنت تنشدينه هو أن توهمينا بأنك تتعذبين لمجرد العذاب فحسب» .

أما فى المرة الثانية فقد كنت تبحثين عنه حقيقة . لقد رأينا ذلك جميعا ولقد فهمنا واقتنعنا ، لأن ذعرك وذهولك كانا باديين فعلا .

إن بحثك فى هذه المرة الأولى كان رديئا ، أما فى المرة الثانية فكان جيداً

ولقد صدمها هذا الحكم صدمة عنيفة فلم تملك إلا أن تقول : « لقد كدت أقتل نفسى فى المرة الأولى» .

ويجيبها قائلا: «هذا لا يهمنا ولاشأن لنا به هنا ، لأن الذى فعلته حال بينك وبين البحث الحقيق عن الدبوس . فإذا كنت فوق المنصة فلا تجرى من أجل الجرى ولا تتعذبى من أجل العذاب ، ولا تقومى بأفعال عامة لمجرد القيام بأفعال والسلام ، بل يجب أن يكون ماتفعلينه لغرض دائما » .

وأضفت أنا قائلا : وفى صدق .

فقال المدير موافقا على كلامى : نعم . والآن اصعدوا إلى المنصة وقوموا بنفس الدور .

وصعدنا إلى المنصة ، ولكننا ظللنا وقتا طويلا لا نعرف ماذا نصنع . لقد شعرنا أننا لا بد أن نصنع شيئا يؤثر فى النظارة . ولكننى لم أستطع أن أفكر فى شىء يستحق اهتمام هؤلاء النظارة . لقد شرعت آخذ شخصية عطيل، ولكننى توقفت ، وقدحاول ليو أن يتخذ شخصية أحد الأرستقراطيين أو شخصية قائد أو شخصية فلاح ، أما ماريا فقد جرت حولنا ممسكة برأسها وقلبها وهى تريد تمثيل دور مفجع . وأما بول فقدجلس على مقعد فى وضع يشبه وضع هاملت ، وكان يبدو عليه أنه يمثل إما رجلا محزونا أو رجلا زالت عن عينيه غشاوة الوهم . أما سونيا فقد أخذت تناغى وتتدلل من حولنا وقد وقف جريشا إلى جانبها ويعلن لها عن حبه فى أقدم الأساليب المسرحية وأكثرها رشاقة . وعند ماحدث أنى نظرت ناحية نيقولا أمنوفيك وداشا ديمكوفا اللذين كانا يخفيان أنفسهما كالعادة فى أحد الأركان كدت أضج وأزمجر عندما رأيت عينيهما تحملقان فى جمود ويقفان وقفتهما المتخشبة وهما يؤديان مشهداً من رواية ، براند لإبسن .

وهنا قال المدير : « والآن هيا بنا نلخص ما قمتم بأدائه ، وسأبدأ بك » ، وأشار إلى ، « وبكما أيضا ياماريا وبول فى الوقت نفسه » .

ثم أردف قائلا : « اجلسوا على هذه المقاعد لكى يتسنى لى أن أراكم فى وضوح ، ثم ابدءوا : وستمثل أنت دور الغيور وأنت ياماريا تمثلين دور من تتعذب ، وأنت يا بول دور شخص محزون . فهيا مثلوا هذه الحالات لمجرد تمثيلها فقط ، وليس فى أدوار روائية .

ثم جلسنا وسرعان ماشعرنا بسخافة موقفنا . وفى الوقت الذى كنت أمشى فيه هنا وهناك أتلوى كالوحش كان من الممكن أن أتصور أن هناك بعض المعنى فيما كنت أصنع ، ولكن عندما وضعت على المقعد ، ولم تعد تصدر عنى أية حركة خارجية ، لم يعد خافيا ما كان فى أدائى من سخف .

ثم سألنا المدير : والآن ما رأيكم ؟ هل يستطيع أحد أن يجلس على مقعد ويكون لغير ماسبب على الإطلاق غيوراً أو فى ثورة تقيمه وتقعده أو حزينا ؟ هذا غير ممكن طبعا. وعليكم ان تضعوا الحقيقة التالية فى ذاكرتكم دائما : إنه لا يمكن أن يحدث على المسرح ، وتحت أى ظرف من الظروف أى فعل يقصد به الممثل أن يثير فى الحال إحساسا ما من هذه الأحاسيس وليس من أجل هدف معين . وإغفال هذه القاعدة لايؤدى إلا إلى أقبح أنواع التصنع إغثاء للنفس ، فعندما تكون بصدد اختيار نوع من أنواع الفعل المسرحى فعليك أن تدع الإحساس والمضمون الروحى وشأنهما . إحذر أن تتعمد أن تبدوا غيوراً أو محباً أو معذبا من أجل هذه المشاعر ومن أجلها فحسب ، فإن أمثال هذه المشاعر إنما هى نتيجة لشىء قد وقع من قبل ، ومن هنا كان عليك أن تفكر فى هذا الشىء الذى وقع من قبل على قدر ماتستطيع أما النتيجة فسوف تأتى من نفسها . إن التمثيل الزائف للعواطف أو للنماذج أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة فى حرفتنا ، ولكن ينبغى عليكم أن تتجنبوا هذه الأخطاء المجافية للواقع . لا تقلدوا العواطف والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب . ولابد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها .

وذهب فانيا إلى أننا كنا نستطيع أن نمثل أحسن مما مثلنا لو لم تكن المنصة عارية على هذه الصورة . وذلك بأن يكون فيها بعض الأثاث المنتثر هنا وهناك ، وأن تكون هناك مدفأة أو (منفضة) سجاير أو غير ذلك .

ويوافق المدير على ماذهب إليه فانيا ثم ينهى الدرس عند هذه النقطة .

— ٣ —

كان درس اليوم قد حدد له حسب جدول الحصص أن يكون دراسة فوق منصة المدرسة ، ولكننا عندما وصلنا وجدنا الصالة مغلقة . على أنه كان هناك باب آخر مفتوح يؤدى إلى المنصة مباشرة . وقد دهشنا عندما دخلنا فوجدنا أنفسنا داخل دهليز رأينا بعده حجرة جلوس صغيرة أنيقة فيها بابان يؤدى أحدهما إلى حجرة الطعام ، ثم إلى حجرة نوم صغيرة . ويؤدى الآخر إلى ممر طويل على أحد جانبيه حجرة للرقص تتوهج فيها الأضواء . وكانت هذه الحجرات قد ركبت من مناظر روايات قديمة أخرجت من قبل . وكان الستار الرئيسى مسدلا وأقيم خلفه متراس من بعض الأثاث .

ولم نكن نحس أننا على خشبة المسرح ولهذا كان سلوكنا سلوكا حراً طبيعيا . وقد بدأنا بالفرجة على الحجرات ثم جلسنا جماعات وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث .

ولم يخطر ببال أحد منا أن الدرس كان قد بدأ فعلا . وأخيراً ذكرنا المدير أننا جئنا هنا سوية لنعمل .

فسأله أحدنا : وما الذى سوف نصنعه ؟

فكان الجواب : نفس الشيء الذى قمنا به بالأمس .

ولكننا ظللنا وقوفا . ولم نرد على ذلك .

ويسألنا المدير قائلا : لماذا تقفون وقوفا هكذا ؟

ويجيبه بول : فى الحقيقة لست أدرى ... أنريدنا أن نمثل هكذا فجأة ، ولغير سبب بالمرة ؟

ثم توقف عن الحديث كأنه لا يجد ما يقول .

وهنا يقول تورتسوف : إذا كان مما لا تستريح إليه أن نقوم بتمثيل شيء دون ما سبب على الإطلاق فلماذا إذن لا تبحث عن سبب ؟ إننى لا أقيدكم أى قيد ، وأنا لا أطلب إليكم شيئا غير أن تظلوا واقفين حيث أنتم كالخشب المسندة .

وخاطر أحدنا فقال : « وهل لا يكون هذا تمثيلا من أجل التمثيل » ؟

ويجيب المدير : «لا ، من الآن فصاعدا يجب ألا يكون التمثيل إلا لغرض ما . إن لديكم الآن الأثاث والمناظر وكل الجو الذى سألتم عنه البارحة . فهل لا تستطيعون الإيحاء إلى أنفسكم ببعض الدوافع الداخلية التى تكون نتيجتها بعض الأفعال الجسمانية البسيطة ؟ فمثلا إذا سألتك يا فانيا أن تذهب لتغلق الباب فهلا تصنع ؟

ويقول فانيا : « أغلق الباب ؟ بكل تأكيد» وذهب فانيا فأغلق الباب وعاد قبل أن تكون لدينا فرصة للنظر إليه » .

ويقول المدير : « ليس هذا هو ما أردته من إغلاق الباب . فإنى ما عنيت بكلمة «أغلق» إلا أن يغلق الباب وأن يظل مغلقاً حتى يتوقف التيار أو حتى لا يسمع الجالسون فى الحجرة المجاورة ما نقوله . أما أنت فقد دفعت الباب بمجرد دفع دون أن يكون فى ذهنك سبب لهذا ، وبطريقة جعلته يتأرجح وينفتح مرة أخرى كما حدث بالفعل .

ويقول فانيا : « إن من الصعب أن يبقى مغلقا : أؤكد لك أنه لا يمكن أن يظل مغلقا » .

ويجيبه المدير : « إذا كان إغلاقه صعبا فإن تنفيذ ما طلبت يستلزم وقتا وعناية أكثر » .

وعند ذلك أغلق ثانياً الباب بطريقة صحيحة .

وهنا رجوت المدير أن يكلفنى بشىء أفعله .

فقال لى : «أمن المستحيل عليك أن تفكر فى شىء ؟ أمامك المدفأة . . والوقود . فقم فأوقد لنا ناراً » .

وفعلت ما أمرنى به ، فوضعت الوقود فى الموقد ولكننى لم أجد ثقابا لا فى جيبى ولا فوق المدفأة .

وهنا عدت وأخبرت تورتسوف عن الصعوبة التى وجدتها .

فسألنى : « ياعجباً ! ولماذا تريد ثقابا ؟ »

فقلت : «لأشعل النار» .

فقال : إن المدفأة كلها مصنوعة من الورق ، فهل تعتزم حرق المسرح ؟

فقلت : لقد كنت أنوى أن أتظاهر بهذا .

وهنا لوح بيده مستغربا وقال :

يكفيك حينما تتظاهر بإشعال المدفأة أن تتظاهر بأنك تستعمل ثقابا ! إنك إذا كنت تمثل دور هاملت وهو يشق طريقه خلال نفسيته المعقدة حتى يصل إلى اللحظة التى يقتل فيها الملك فهل تجد من الضرورى أن يكون فى يدك سيف حقيقى ؟ وإذا افتقدت هذا السيف فهل تعجز عن إنجاز هذا المشهد ؟ إنك تستطيع أن تقتل الملك بغير سيف كما تستطيع أن تشعل النار بغير ثقاب . إن الذى تفتقر إلى إشعاله إنما هو خيالك » .

ومضيت متظاهراً بإشعال النار . ولكى أطيل من زمن الفعل وضعت فى حسابى وجوب تكرار إشعال أعواد الثقاب الوهمية وانطفائها عدة مرات على الرغم من أننى كنت أبذل جهداً كبيراً فى حجز الهواء عنها بيدى

وحاولت كذلك أن أرى النار وأن أحس حرارتها ، ولكننى فشلت ، وسرعان ماشعرت بالملل ولذلك أضطررت إلى التفكير فى شىء آخر أصنعه. فشرعت فى تحريك الأثاث ، ثم أخذت أعد الأشياء التى فى الحجرة ، ولما كنت لا أهدف إلى شىء من وراء هذه الأفعال فقد بدت أفعالا آلية .

وهنا قال المدير شارحا : «ليس فى هذا مايدعو إلى الغرابة . إن أى فعل لا يستند إلى إحساس داخلى فهو فعل لا يسترعى انتباهك . إن دفع بعض الكراسى هنا وهناك لا يستغرق منك وقتاً طويلا ، ولكنك إذا كنت مضطراً إلى أن ترتب عدداً من المقاعد المختلفة الأنواع لغرض معين ، كإعدادها لبعض ضيوفك الذين لا بد أن يجلسوا تبعا لمراكزهم أو سنهم ووفقا لما بين بعضهم وبعض من انسجام ، فإنك قد تستغرق وقتا طويلا فى تصنيف هذه المقاعد »

ولكن تفكيرى كان قد جف ونضب معينه .

وعندما وجد المدير أن الآخرين قد عجزوا كما عجزت جمعنا جميعا فى حجرة الجلوس وشرع يقول لنا: «ألا تخجلون من أنفسكم؟ لو أننى أحضرت فريقا من الأطفال هنا وقلت لهم : هذا هو بيتكم الجديد : لرأيتم كيف ينقدح خيالهم ويورى ، وستكون ألعابهم ألعابا حقيقية . أفلا يمكنكم أن تكونوا مثلهم ؟ »

وعند ذلك يقول بول شاكيا : « إن من السهل أن يقال ذلك ، ولكننا لسنا أطفالا ، إنهم بطبيعتهم يرغبون فى اللعب ، أما نحن فاللعب يكون شيئا مفروضا علينا ولا بد . »

ويجيبه المدير : «هذا أمر طبيعى ، فأنتم إن لم تحاولوا قدح شرارة فى أعماقكم، أو كنتم غير قادرين على إشعالها فليس عندى شىء أقوله لكم . إن كل شخص يكون فنانا حقا يشعر بالرغبة فى أن يخلق فى داخل نفسه حياة أخرى ، حياة أعمق وأكثر أهمية من هذه التى تحيط به فعلا . »

ويعترض جريشا قائلا : « إذا كان الستار مرفوعا وكان الجمهور بالقاعة لوجدت الرغبة وتهيأت من نفسها » .

ويقول المدير وهو يعنى ما يقول : « كلا ، فإنكم إذا كنتم فنانين بحق لتوفرت لكم هذه الرغبة دون وجود هذا الأثاث، والآن خبرونى بصراحة ما الذى منعكم من فعل شىء . . أى شىء ! »

و بينت له أنه كان فى استطاعتى أن أشعل النار وأن أحرك الأثاث وأن أفتح الأبواب وأغلقها ، غير أن هذه الأفعال ليست من الأهمية بالحد الذى يسترعى انتباهى . إننى أشعل النار أو أغلق الباب ثم أقف عند هذا الحد . أما إذا كان كل فعل يمهد لفعل آخر ثم يبنى عليه فعل ثالث لأمكن أن يتولد عن ذلك قوة دافعة ، وتوتر طبيعى غير متكلف .

ثم لخص تورتسوف الموقف بقوله : و باختصار : « إن ما تظنون أنكم تحتاجونه ليس هو هذه الحركات القصيرة الخارجية التى لها صفات الأفعال الآلية ، وإنما هو شىء أوسع مدى . . شىء أعمق وأكثر تعقيداً .

وعند ذلك أجبته قائلا : كلا ، ولكن أعطنا شيئا يكون مهما على الرغم من بساطته .

ويقول لى فى شبه حيرة : هل تعنى أن تقول إن هذا كله يتوقف على أنا ؟ من المؤكد أن التفسير لا بد أن يلتمس من الدوافع الداخلية وفى الظروف التى تقوم بالتبديل فى زحمتها ومن أجلها ، خذ مثلا فتح هذا الباب أو إغلاقه . فأنت قد تحسب أنه ليس شىء أكثر بساطة ولا أقل أهمية أو أكثر آلية من فعل كهذا الفعل .

ولكن تصور أنك قابلت شخصاً شديد الجنون اعتاد أن يسكن فى حجرة ماريا هذه . وأنهم أخذوه إلى قسم الأمراض العصبية . فإذا هرب المجنون وجاء فاختبأ خلف هذا الباب ، فماذا كنت تصنع ؟

وما إن وضع السؤال هذا الوضع حتى تغير هدفنا الداخلى الذى حدده

المدير فلم نعد نفكر في الطريقة التي نوسع بها نشاطنا، ولم نعد نشغل أنفسنا بالصورة الخارجية لهذا النشاط ولم يعد لنا تفكير إلا في تقدير قيمة أو هدف هذا الفعل أو ذاك على ضوء المشكلة المعروضة علينا، وبدأت عيوننا تقيس المسافة إلى الباب، و تفكر في أسلم الطرق المؤدية إليه، واختبرنا الأماكن المحيطة والتي قد تؤدي إلى هرب الشخص المجنون منه. لقد أحست غريزة المحافظة على النفس بالخطر وبدأت تفكر عن طرق مجابهته.

وكان ثانيا مستندا إلى الباب بعد إغلاقه فقفز فجأة بعيداً عنه، ولا أدرى أكان ذلك منه عن عمد أم بطريق الصدفة؟ واندفعنا نحن جميعا خلفه، وراح البنات يصرخن ويجرين إلى حجـــرة أخرى، ثم وجدت نفسى آخر الأمر تحت منضدة وأنا أحمل في يدى مطفأة سجاير من البرنز ثقيلة الوزن.

ولم يكن عملنا قد انتهى بعد. إن الباب الآن مغلق لكنه ليس مقفلا تماما، ولم يكن لدينا مفتاح، ومن هنا كان أسلم الطرق أن نوصده بأرائك ومناضد ومقاعد، ثم نطلب المستشفى لكي يتخذ رجاله الخطوات اللازمة نحو إرجاع الرجل المجنون إلى المعتقل.

وأمكن أن يرفع نجاحنا في ذلك التدبير الذي تم بطريقة ارتجالية من حالتي المعنوية، وذهبت إلى المدير ورجوته أن يعطيني فرصة أخرى لكي أوقد النار.

وقد قال لي دون أن يتردد لحظة واحدة: إن ماريا قد ورثت الآن ميراثا كبيرا، وإنها قد أخذت هذا المسكن، وإنها تريد أن تحتفل بحظها السعيد فتقيم حفلة تدعو إليها جميع زملائها احتفاء بهذا المسكن الجديد، وكان أحدهم على صلة حسنة بكاتشلوف وموسكفين وليونيدوف فوعد أن يدعوهم إلى الحفل ولكن المسكن كان شديد البرودة، ولم تكن التدفئة المركزية قد بدأت على الرغم من برودة الجو في الخارج برودة شديدة، فهل كان ثمة من سبيل للحصول على قطع من الخشب لتدفئة هذا المسكن إحراقها فيه؟

لقد كان من الممكن استعارة بعض أعواد الخشب من أحد الجيران، وقد

شرعوا فعلا فى إشعال نار قليلة، ولكنها كانت تبعث دخانا خانقا. وكان لا بد من إطفائها لهذا السبب ، ثم كان الوقت قد أمسى متأخرا ، فشرعوا فى إشعال نار جديدة ، غير أن الخشب كان لا يزال غضا فلم يشتعل ، وكان الضيوف على وشك الحضور .

«والآن دعونا نرى ماذا عساكم صانعون أمام هذا كله إذا كانت هذه الافتراضات التى افترضتها حقائق واقعية كلها » .

ولما انتهينا من عملنا قال لنا المدير : إننى أستطيع أن أقول اليوم إنكم أولا: قد صدرتم فى تمثيلكم عن دافع . وإنكم تعلمتم أن أى فعل على خشبة المسرح لا بد له ما يبرره تبريراً داخليا ، ولا بد أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا . ثانيا ، أن كلمة إذا أو « لو » تعمل كرافعة تخرج بنا من عالم الواقع إلى عالم الخيال .

— ٤ —

ومضى المدير اليوم فى إحصاء الوظائف المختلفة لكلمة : « إذا » أو « لو » فقال : « إن لهذه الكلمة مدلولا خاصا ، نوعا من القوة التى أحسستموها وبعثت فيكم حافزاً داخليا سريعا .

ولاحظوا أيضا كيف تم ذلك فى يسر وبساطة . إن الباب الذى كان نقطة البدء فى تمريننا قد أصبح وسيلة للدفاع . وإن هدفكم الأساسى وموضع انتباهكم المركز هو الرغبة فى المحافظة على النفس والإبقاء عليها .

إن افتراض وجود الخطر هو أمر مثير دائما ، إنه نوع من الخميرة التى تبعث الحياة فيها وتضاف إليه فى أى وقت . أما الباب والمدفأة والأشياء الجامدة التى لا حياة فيها فإنها تثير نا فقط عندما تكون مرتبطة بشىء آخر أكثر أهمية بالنسبة لينا .

وتذكروا أيضا أن هذا الحافز الداخلى قد ظهر فى غير إكراه وفى غير خداع . إننى لم أذكر لكم أن وراء الباب رجلا مجنونا ، بل على العكس من

ذلك فإننى باستعمالى لكلمة «لو» أو «إذا» قد أوضحت فى صراحة أننى إنما أعرض عليكم مجرد افتراض، وكل ما أردت تحقيقه هو أن أجعلكم تقولون ما عساكم أن تفعلوا «لو» أن افتراض وجود رجل مجنون كان شيئا حقيقيا، تاركاً لكم أن تشعروا ما الذى يستطيع أى شخص فى مثل هذه الظروف أن يحس به، وأنتم بدوركم لم ترغموا أنفسكم ولم ترضوا أن تقبلوا الافتراض على أنه شىء حقيقى، بل على أنه مجرد افتراض، وماذا كان يمكن أن يحدث لو أننى بدلا من أن أعترف لكم هذا الاعتراف الصريح أقسمت لكم بأنه كان خلف الباب رجل مجنون حقا وصدقا»؟

وقلت أجيبه: «إن ما كان يحدث هو أننى ما كنت لأصدق خداعا ظاهرا كهذا.

ثم استرسل المدير فى شرحه فقال: بهذا المدلول الخاص لكلمة «لو» لا يرغمكم أحد على اعتقاد شىء بعينه، أو عدم اعتقاده، إن كل شىء واضح وجلى وليس فيه التواء، لقد سئلتم سؤالا والمنتظر منكم أن تجيبوا عليه فى إخلاص وإجابة محدودة.

وعلى هذا فإن سر تأثير كلمة «لو» إنما يكمن أولا وقبل كل شىء فى أنها لا تستخدم معنى الخوف أو الإرغام، وأنها لا تجعل الفنان يصنع شيئا. بل هى على العكس من ذلك تسانده بما فيها من صدق وصراحة، وتشجعه على الشعور بالثقة فى أى موقف يقف فيه. وهذا هو السبب فى أن عامل الإثارة فى تمرينكم كان عاملا طبيعيا غير متكلف.

وهذا ينتهى بنا إلى صفة أخرى أو مدلول آخر للكلمة. ذلك أنها تبعث نشاطا آخر داخليا وحقيقيا، وهى تفعل ذلك بوسائل طبيعية. وأنتم لم تجيبوا على السؤال إجابة بسيطة لكونكم ممثلين، وذلك لأنكم شعرتم بأنكم يجب أن تجيبوا على التحدى بالأداء أو التمثيل (أى الفعل) وهذه الخاصية الهامة لكلمة «لو» أو «إذا» تقرب الكلمة إلى أساس من الأسس التى تقوم عليها طريقتنا فى التمثيل. هذا الأساس هو الفاعلية أو النشاط فى الإبداع وفى الفن.

— ٥ —

حدثنا المدير اليوم قال: «إنى أرى بعضكم مشوقا إلى أن نطبق ما سبق أن قلته لكم تطبيقاً عمليا سريعا . هذا أمر صائب وخير كل الخير ، ويسعدنى أن تكون هذه هى رغبتى أنا أيضا .

« فهلموا نطبق استعمال كلمة «لو» فى دور من الأدوار. افرضوا أنكم تزمعون تمثيل قصة مسرحية من قصص تشيكوف ، وهى تلك القصة التى تصور فلاحا ساذجا فك صامولة من قضيب السكة الحديد ليستعملها كثقل لخط سنارته. وقد حوكم من أجل ذلك وعوقب عقابا شديدا . هذه الحادثة الخيالية سوف تبقى قصة مضحكة، ولن تفطنوا حتى إلى مأساة القانون والظروف الاجتماعية الكامنة وراء هذه الحادثة المضحكة؛ غير أن الممثل الذى عليه أن يؤدى دورا فى هذا الحادث لا يستطيع أن يضحك. لأنه يجب أن يتدبر ما ينطوى عليه، أن يعيش خلال الدوافع التى حدت بالكاتب إلى كتابة قصته . والآن كيف كنتم تتناولون هذا كله ؟». وهنا سكت المدير .

وظل الطلبة صامتين يفكرون وقتا ما .

وبعد ذلك أردف المدير قائلا : «فى لحظات الشك، عندما تكون أفكاركم ومشاعركم وخيالكم فى حالة صمت، تذكروا كلمة «لو» أو «إذا» فإن المؤلف نفسه يبدأ عمله بنفس الطريقة . وهو يسأل نفسه : ماذا يحدث «لو» أن فلاحا بسيطا خرج فى رحلة لصيد السمك وكان عليه أن يفك صامولة قضيب السكة الحديد ؟ والآن قفوا نفس الموقف وأضيفوا هذا السؤال : ماذا عسانا أن نفعل «لو» أن هذه الحالة عرضت على لأحكم فيها بوصفى قاضيا ؟» وأجيب أنا بلا تردد : «كنت أدين المجرم .»

فسألنى المدير : « لماذا ؟ ألأنه استخدم الصامولة كثقل لحبل سنارته ؟»

فأجيب : « بل لسرقة الصامولة .»

ويقول تورتسوف موافقا : «لا ينبغى لأى إنسان بطبيعة الحال أن يسرق، ولكن هل تستطيع أن تعاقب رجلا عقابا شديدا على جريمة لم يكن واعيا بها حينما ارتكبها ؟ »

وأجيبه قائلا . «لا بد أن نجعله يتحقق من أنه يتسبب فى تحطيم قطار بأكمله وقتل مئات من الناس » .

ويقول المدير : « من أجل صامولة واحدة صغيرة ؟ إنك لن تستطيع أن تجعله يدرك ذلك » .

قلت : «إن الرجل إنما يتظاهر بالبراءة ولكنه يفهم طبيعة عمله » .

ويقول المدير : إذا كان الرجل الذى يقوم بدور الفلاح رجلا ذا موهبة فإنه سوف يثبت لك بتمثيله أنه لم يكن يعلم أن فيما صنعه أى ذنب » .

وتابع المدير مناقشته مستخدما كل حجة ممكنة لتبرير دفاعه، ونجح فى النهاية فى إضعاف رأيى قليلا . وما أن تبين له ذلك حتى قال : « لقد احسست نفس الدافع الداخلى الذى قد يشعر به القاضى نفسه ، فإذا أديت هذا الدور فإن مشاعر شبيهة بهذه يمكن أن تقترب بك من الشخصية » .

ولكى تحقق هذه القرابة بين الممثل والشخص الذى يصوره عليك أن تضيف بعض التفاصيل الملموسة التى تملأ ثغرات الرواية وتتيح لها نقطا جوهرية وفعلا شائقا يخلب الأبصار .

إن الأحوال التى تكشف لكم عنها «لو» تنبع من مصادر قريبة من مشاعركم نفسها ، ولهذه الأحوال تأثير قوى فى الحياة الداخلية للممثل ، وأنت بمجرد أن ترسى هذه الصلة بين حياتك ودورك سوف تجد هذا الدافع أو الحافز الداخلى ، وإذا أضفت سلسلة كاملة من هذه الأعراض أو الأحداث الطارئة القائمة على تجربتك الخاصة فى الحياة ستجد أن من اليسير عليك كل اليسر أن تؤمن بإمكان حدوث ما تكلف بأدائه فوق خشبة المسرح .

عليك أن تقوم بدراسة دور كامل على هذا النحو، ولكى تخلق ذلك

وجديدة . إن المشاعر المثارة تعبر عن نفسها ولا بد خلال أفعال هذا الشخص المتخيل لو أنه وضع فى هذه الظروف التى تصورها الرواية .

وهنا سألته : وهل هذه الأفعال شعورية أو غير شعورية .

ويجيبنى بما يأتى : اختبر ذلك بنفسك . تتبع كل جزئية فى العملية وقرر أنت، أيها شعورى وأيها غير شعورى فى منشئه . إنك لن تستطيع أن تحل هذا اللغز لأنك سوف لا تتذكر حتى بعض اللحظات الهامة فيه . وهذه اللحظات سوف تنشأ بالجملة أو فرادى من تلقاء نفسها . وستمضى دون أن تفطن إليها ، وهى جميعا فى نطاق اللاشعور .

ولكى تقتنع اسأل ممثلا بعد أن ينتهى من رواية عظيمة عما كان يشعر به وهو على خشبة المسرح، وعما كان يصنعه هناك . إنه لن يستطيع أن يجيب لأنه لم يكن واعيا بما كان يحيا فيه . إنه لا يتذكر كثيراً من اللحظات الهامة فى تمثيله . وكل ما يمكنك أن تحصل عليه منه هو أنه كان يشعر بالراحة والرضا وهو على خشبة المسرح، وأنه كان يشعر بسهولة فى التفاهم مع الممثلين الآخرين ، أما فيما عدا ذلك فإنه لا يستطيع أن يحدثك بشىء .

« وستدهشه أنت بوصفك لتمثيله ، وعند ذلك يبدأ بالتدريج فى إدراك بعض الأشياء التى جاءت فى تمثيله والتى لم يكن واعياً بها على الإطلاق » .

« ويمكننا أن نستنتج من هذا أن كلمة «لو» هى أيضا عامل إثارة للإبداع اللاشعورى، وأنها إلى جانب ذلك تستطيع أن تعاوننا فى إنجاز مبدأ أساسى آخر من مبادىء فننا ، وهو الإبداع اللاشعورى خــلال وسائل المهارة الفنية الشعورية» .

وإلى هنا أكون قد أوضحت القول فى استعمالات كلمة « لو » وارتباطها بمبدأين من أهم مبادىء طريقتنا فى التمثيل . بل لعلها ترتبط ارتباطا أقوى بمبدأ ثالث كتب عنه شاعرنا الكبير بوشكين فى مقاله الذى لم يتممه عن المسرحية .

ومن بين الأشياء الأخرى التى قالها فى ذلك المقال ما يأتى :

إن كل ما نطلبه من الكاتب المسرحى هو الإخلاص فى الانفعالات. والمشاعر التى تبدو صادقة فى ضوء الظروف التى يهيئها الكاتب للرواية .

« وأضيف من عندى أن ذلك هو بالضبط ما نطلبه من الممثل . فأمعنوا التفكير فى هذا القول ، وسأوافيكم فيما بعد بمثل واضح أظهر لكم فيه كيف تساعدنا كلمة « لو » على إنجازه .

أما أنا فأخذت أردد كلمة بوشكين بمختلف أنواع التجويد والتنغيم :

« إن كل ما نطلبه من الكاتب المسرحى هو الإخلاص فى الانفعالات . والمشاعر التى تبدو صادقة فى ضوء الظروف المعطاة أو التى يهيئها الكاتب للمسرحية » .

قال المدير : كف عن هذا . لقد جعلت منها شيئاً تافهاً . ولم تكتشف بعد عن المعنى الرئيسى . عندما لا تستطيع أن تملك زمام فكرة كاملة فقسمها إلى أجزائها المركبة، وادرسها واحداً بعد واحد.

وسأل بول . ما الذى يعنيه قولك « الظروف المعطاة للمسرحية» .
— إنها تعنى قصة التمثيلية . حقائقها وأحداثها وعصرها وزمان ومكان تمثيلها وظروف الحياة وتفسير المخرج وأوضاع وحركات الممثلين على المسرح والإخراج والمناظر والملابس والأثاث والإضاءة والمؤثرات الصوتية وكل الظروف المعطاة للممثل والتى يدخلها فى حسابه عندما يخلق دوره .

وكلمة «لو» هى نقطة البداية ، هى الظروف المعطاة ، هى التطور . وهذه الظروف لا يستطيع أن يعيش الواحد منها دون الآخر طالما كان كل ظرف من ظروف الرواية يملك صفة الإثارة الضرورية . ومع ذلك فإن وظائف كل ظرف منها تختلف عن الآخر ، فكلمة «لو» تبعث الحركة فى الخيال الساكن ، بينما تبنى ظروف المسرحية الأساس لكلمة « لو » نفسها . وهما معا بالاشتراك والانفصال يساعدان فى خلق عنصر الإثارة الداخلى .

ثم سأله ثانيا باهتمام . « وما الذى تعنيه عبارة «صدق الانفعالات » ؟

فقال . « إنها تعنى بالضبط أن يستشعر الممثل الانفعالات الإنسانية ، وبالأحرى المشاعر التى خبرها الممثل بنفسه . »

واسترسل ثانيا فى سؤاله قائلا . « وماهى المشاعر التى تبدو صادقة ؟ »

ويجيبه : إننا لانرجع العواطف التى تبدو صادقة إلى المشاعر الواقعية نفسها بل إلى شىء قريب الصلة بها ، إلى الانفعالات التى نستعيدها بطريق غير مباشر ، وبدافع من المشاعر الداخلية التلقائية الصادقة .

وإليك ماينبغى لك أن تعمله تطبيقا لذلك . أولا . عليك أن تتخيل بطريقتك الخاصة الظروف المعطاة لك من المسرحية، خطة لمخرج فى إخراج الرواية ، وتصورك الفنى الخاص للرواية . هذه المواد جميعها سوف تمدك بتخطيط عام لحياة الشخصية التى عليك أن تؤدى دورها وبجميع الظروف المحيطة بها . ومن الضرورى أن تكون مؤمنا حقيقة بالاحتمالات العامة لحياة مثل هذه الشخصية ، ثم تعتاد عليها حتى تشعر أنك وثيق الصلة بها . فإذا نجحت فى هذا فسوف تجد أن الانفعالات الصادقة أو مايسمى بالمشاعر التى تبدو صادقة ، سوف تنمو بطريقة تلقائية فى نفسك .

ومع ذلك فإذا أنت استعملت هذا المبدأ الثالث فى التمثيل فلا تشغل نفسك بمشاعرك لأنها سوف تكون فى معظمها تقوم على أساس غير شعورى ، وليست خاضعة لسلطانك المباشر . واجعل كل انتباهك مركزاً على الظروف المعطاه لأن هذه الظروف فى متناول يدك دائما .

وقبيل نهاية الدرس قال لنا المدير :

وأستطيع الآن أن أضيف ماقلته سابقا عن كلمة «لو» التى لاتعتمد قوتها على نفاذها فقط بل تعتمد كذلك على حدة التخطيط العام للظروف المعطاة.

وهنا اعترض جريشا قائلا: وما الذى بقى للممثل مادام كل شىء قد أعد بوساطة الآخرين ؟ ألم يترك لنا غير الأشياء التافهة ؟

ويجيبه المدير فى ضيق : « ما الذى تعنيه بالأمور التافهة ؟ هل تظن أن إيمانك بقصة تخيلها شخص آخر وبعث الحياة فى هذه القصة موضوع تافه ؟ ألا تعرف أن عملك فى موضوع من تفكير شخص سواك أشد صعوبة من أن تخترع انت موضوعا بنفسك » ؟

نحن نعرف حالات كثيرة اكتسبت فيها رواية رديئة شهرة عالمية لأن ممثلا كبيراً قد أعاد خلقها من جديد ، نحن نعرف أن شكسبير قد أعاد خلق روايات كتبها آخرون ، وهذا هو ما تصنعه للعمل الذى يكتبه المؤلف المسرحى ، إننا نبعث الحيـــاة فيما خفى تحت الكلمات ، إننا نضع أفكارنا الخاصة فى كلام المؤلف وننشىء علاقاتنا الخاصة مع شخصيات أخرى بالمسرحية ، كما ننشىء علاقاتنا الخاصة بظروف حياتهم ، ثم نقوم بعملية ترشيح داخل نفوسنا لجميع المواد التى تلقيناها من المؤلف والمخرج ، ثم نعمل فيها ونخرجها بعد أن نضيف إليها من خيالنا . وبهذا تصبح تلك المواد جزءاً من نفوسنا من الناحيه النفسية وحتى من الناحية الجسدية . إن انفعالاتنا حينئذ تكون انفعالات صادقة وهذا مما يجعلنا نحصل آخر الأمر على فاعلية منتجة حقيقية ، فاعلية تتصل خيوطها اتصالا وثيقاً بكل محتويات الرواية .

« فكيف تزعم بعد ذلك أن هذا العمل الهائل مجرد شىء تافه ؟ كلا وألف مرة كلا . إن هذا خالق رفى » . وبهذه الكلمات أنهى المدير دروسه .

— ٦ —

قمنا اليوم بسلسلة من التمرينات التى كنا نتولى فيها بأنفسنا حل بعض مشاكل « الفعل المسرحى » كأن نكتب خطابا مثلا ، أو أن ننظف حجرة أو أن نبحث عن شىء ضائع ، وكنا نصوغ ذلك فى كل ما يمكن أن يطرأ ببالنا من افتراضات مثيرة . وكان هدفنا أن ننفذ هـــذه الأفعال فى ضوء الظروف التى خلقناها .

وكان المدير يعزو إلى هذه التمرينات كثيراً من الأهمية حتى لقد كان يجهد فيها نفسه طويلا ويقبل عليها بحماسة شديدة .

وبعد أن قام بتمرين مع كل واحد منا بدوره قال :

«هذه هي بداية الطريقة السليمة ، وقد اكتشفتموها خلال تجاربكم الخاصة ، ولا ينبغي فى الوقت الحاضر أن نستعين بطريقة أخرى فى تناول أى دور أو رواية . ولكى تدركوا أهمية هذه البداية قارنوا بين ماقمتم به الآن ، وبين ماقمتم به فى عرض الاختبار ، كنتم جميعا ، باستثناء لحظات قليلة مبعثرة وعرضية فى تمثيل ماريا وكوستيا ، تشرعون فى عملكم من نهايته لا من بدايته . لقد كنتم تصرون على أن تثيروا منذ اللحظة الأولى فى تمثيلكم انفعالا شديداً فى نفوسكم ونفوس مستمعيكم، أن تقدموا إليهم بعض الصور الحية ، وأن تعرضوا فى الوقت نفسه جميع مواهبكم الداخلية والخارجية ، وكان هذا الخطأ ينتهى بكم بطبيعة الحال إلى التهويج . ولكى تتجنبوا مثل هذه الأخطاء تذكروا دائما أن عليكم عندما تشرعون فى دراسة كل دور أن تجمعوا أولا كل المواد التى لها به صلة وأن تضيفوا إليها الكثير من خيالكم حتى تظفروا فى النهاية بشىء يشبه الحياة ويسهل على الناس الإيمان بما تفعلون ولا تشغلوا بالكم بمشاعركم فى البداية لأنها سوف تطفو على السطح من تلقاء نفسها، إذا أنتم أعددتم لها ظروفكم الداخلية وجعلتموها ظروفا صادقة صحيحة . .

الفصل الرابع

الخيال

— ١ —

طلب منا المدير اليوم أن نتوجه إلى مسكنه للاستماع إلى درسه هناك ؛ وبعد أن أجلسنا فى مقاعد مريحة بحجرة مكتبه قال :

« تعرفون الآن أن عملكم فى رواية ما إنما يبدأ باستخدام كلمة « لو » فهى بمثابة الرافعة ترفعنا من الحياة اليومية إلى آفاق الخيال . وما الرواية التمثيلية وما الأدوار التى فيها إلا أشياء اخترعها خيال المؤلف، وهذه الأشياء سلسلة كاملة من كلمات « لو » ومن مجموعة من الظروف التى اخترعها خياله أيضاً ، فليس ثمة ما يسمى واقعا أو حقيقة على خشبة المسرح ، إذ الفن نتاج الخيال كما ينبغى أن يكون عمل كل كاتب مسرحى ، وينبغى أن ينحصر هدف الممثل فى استخدامه مهارته الفنية لتحويل الرواية إلى واقع مسرحى . وفى هذه العملية يلعب الخيال الدور الأكبر إلى الدرجة القصوى » . ثم أشار إلى جدران حجرة مكتبه التى كانت مغطاة برسوم من كل ما تتصوره من مناظر المسرح ثم قال : « انظروا : كل هذه أعمال فنان أثير عندى، وهو الآن ميت . لقد كان رجلا غريبا يحب أن يضع رسوما لمناظر روايات لم تكتب بعد . خذوا مثلا هذا الرسم الذى يمثل منظر الفصل الأخير من رواية لتشيكوف كان يفكر فى كتابتها قبل موته حول بعثة كشفية فقدت فى مجاهل المنطقة الشمالية الجليدية ».

ثم قال المدير : « من كان يعتقد أن هذه الرسوم قد صورها رجل لم يحدث له طول حياته أن خرج عن حدود ضواحى موسكو ؟ لقد رسم منظراً من مناظر الأقاليم القطبية من وحى ما رآه حوله هنا فى فصل الشتاء ، ومن وحى

القصص والمنشورات العلمية والصور الفوتوغرافية . ومن كل هذه المواد خلق خياله هذه الصورة » .

ثم وجه المدير بعد ذلك انتباهنا إلى حائط آخر عليه مجموعة لمناظر طبيعية خلوية وهى فى هيئات مختلفة ، فى كل واحد منها صف من المنازل الصغيرة الجذابة إلى جوار غابة صغيرة من شجر الصنوبر — وهى كلها لا تختلف إلا فى الوقت من السنة وفى اليوم والساعة وحالات الجو . فإذا بعدت قليلا وجدت على الحائط نفس المنظر وليس فيه إلا ارض جرداء إلى جوارها بحيرة وبعض أنواع من الأشجار . وواضح أن الفنان يتمتع بهواية إعادة ترتيب المناظر الطبيعية والحياة التى يحياها الناس المتصلون بهذه المناظر . فهو فى كل صورة كان يبنى ويغير من أشكال المنازل والقرى ويبدل وجه الصقع الذى يصوره ويحرك جباله .

وقال — وهو يشير إلى الرسوم والصور الأخرى :

« وهنا بعض صور وتخطيطات لرواية لا وجود لها تدور حول الحياة بين الكواكب ؛ ولكى يرسم الفنان صوراً كهذه لا ينبغى أن يكون لديه الخيال فحسب ، بل يجب أن يكون لديه حسن التخيل أيضا .

وهنا سأل أحد الطلبة : « وما الفرق بينهما ؟ »

فأجابه المدير : الخيال يخلق الأشياء التى يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث ، بينما يخلق التخيل الأشياء التى لا وجود لها والتى لم يسبق لها أن وجدت ، والتى لن توجد أبدا . ومع ذلك كيف يعلم ؟ ربما أتيح لها أن توجد . إن التخيل عندما خلق البساط الطائر لم يكن فى الدنيا من يدور بخلده أنه سيأتى يوم يستطيع فيه الإنسان أن يطير محلقا فى الفضاء . إن كلا من الخيال والقدرة على التخيل أمران لا زمان ولا غنى للرسام عنهما .

وهنا سأل بول : « وللممثل أيضا ؟ »

« ماذا تظن ؟ إن كاتب الرواية المسرحية يمد الممثلين بكافة ما يحتاجون

إلى معرفته في القصة ؟ هل تستطيع في مائة صفحة أن تعطى سجلا وافيا عن شخصيات الرواية ؟ وهل يستطيع الكاتب مثلا أن يعطى تفصيلات كافية عن الأحداث التي وقعت قبل ابتداء الرواية؟ وهل يدعك تعرف ماذا عساه يحدث عقب انتهائها، أو ماذا يحدث خلف المناظر؟ إن الكاتب المسرحي لا يسرف في تعليقاته. وكل ماتجده في نسخة الرواية هو نفس شخصيات المشهد الماضي بالإضافة إلى : « بيتر » « أو يخرج بيتر » . ولكن أحداً لا يمكن أن يظهر في الهواء او يختفي في الهواء ، ونحن لا نؤمن أبداً بأى فعل يفهم بصفة عامة مثل فلان ينهض أو فلان يمشي إلى أعلى وإلى أسفل في حالة هياج أو فلان يضحك أو يموت. وحتى خصائص الشخصية التي تعطى في عبارات مقتضبة مثل: «شاب في مقتبل العمل مقبول المنظر يفرط في التدخين » يصعب أن يكون أساسا كافيا لخلق صورة تأتيه عن مظهرها الخارجي وطباعها وطريقتها في المشي .

ويسأله : «وماذا عن كلام الرواية ؟ هل يكفى مجرد حفظ هذا الكلام» ؟

ويجيب المدير : « وهل يستطيع هذا الكلام أن يرسم لك شخصيات الرواية وأن يعطيك درجات أفكارهم ومشاعرهم ودوافعهم وأفعالهم ؟

كلا ، إن كل ذلك يجب أن يستوفيه الممثل ويسبر غوره ، وفي العملية الإبداعية يقود الخيال الممثل » .

وفي هذه اللحظة توقف الدرس نظراً لزيارة غير متوقعة من ممثل أجنبي مشهور من ممثلي المآسي ، أخذ يحدثنا عن شتى انتصاراته . وبعد انصرافه قال لنا المدير وعلى وجهه ابتسامة: « لقد كان « ينخع » ، طبعا ، ولكن رجلا سهل التأثر مثله يؤمن حقيقة بما يلفقه وينسجه له خياله » .

إننا نحن الممثلين معتادون أن نطرز الحقائق بتفاصيل مستمدة من خيالنا لدرجة تجعلنا نتأثر بهذه العادة في حياتنا اليومية ؛ وهذه التفاصيل المتخيلة ضرورة من ضرورات المسرح وإن بدت من الفضول في واقع الحياة ، وعندما تكون بصدد الحديث عن عبقرى لا يمكنك أن تقول إنه يكذب ،

بل هو يرى الحقائق بعين تختلف عن عيوننا . وهل من العدل أن نلومه إذا كان خياله يجعله يضع على عينيـــه منظاراً ورديا أو أزرق أو رماديا أو منظاراً أسود ؟

إننى يجب أن أعترف أننى أنا نفسى يلزمنى أن أكذب من وقت لآخر عندما أكون معرضا وأنا فنان ومخرج لمعالجة دور من الأدوار أو رواية من الروايات التى لا تستهوينى ، إذ تشل جميع ملكاتى الإبداعية فى مثل هذه الحالة .

ولما كان لابد لى من عامل من عوامل الإثارة فإنى أشرع فأذكر لكل إنسان حولى أنى شديد الطرب والإعجاب بالعمل الذى أمامى . وأجدنى مضطرا أن أتتبع كل ما يمكن أن يكون موضع اهتمام وأفخر به . وبهذه الطريقة يستفز خيالى . فإذا كنت وحدى فلا يمكن أن أبذل كل هذا الجهد ، أما إذا كنت أعمل مع الآخرين فيلزمنى فى هذه الحالة أن أؤيد أكاذيبى تأييداً ماديا . وكثيرا ما يكون فى وسع الإنسان استخدام هذه الأكاذيب كمادة لدور من الأدوار أو لإخراج رواية من الروايات . وهنا يسأله بول فى شيء من الخجل . وإذا كان الخيال يلعب مثل هذا الدور الهام فى عمل الممثل فماذا يكون من أمر الممثل إذا افتقده » ؟

ويجيبه المدير : « إنه يجب أن ينميه ، وإلا فيجب ان يترك المسرح . فإن لم يفعل فإنه سوف يسقط فى أيدى المخرجين الذين سوف يسدون هذا النقص باستخدام خيالهم الخاص ، وعندئذ يصبح الممثل قطعة من قطع الشطرنج . أليس الأفضل له أن يستحدث لنفسه خيالا من عمله هو ؟ »

فقلت : « أخشى أن يكون ذلك صعب التحقيق » .

فقال المدير : « إن المسألة تتوقف على نوع الخيال الذى تستحدثه ، فالنوع الذى يملك عنصر المبادأة — أى الذى يستطيع أن يبدأ الخلق والابتكار ،

يمكن أن يتطور فى غير حاجة إلى مجهود خاص ، وسوف يعمل بثبات وفى غير ملل ، سواء أكنت نائما أم مستيقظا . وثمة ذلك النوع الذى يفتقر إلى عنصر المبادأة ولكنه يسهل إثارته واستمراره فى العمل حالما يواتيه شىء من الإيحاء . أما النوع الذى يستجيب للإيحاء . فهو نوع موقفنا أمام مشكلة شديدة الصعوبة . إذ تكون الإيحاءات التى يتلقاها الممثل فى هذه الحالة مجرد إيحاءات خارجية شكلية ، فإذا ابتلينا بمثل هذا الممثل ، يكون طريق تطور الفعل مشحونا بالصعوبات ولا يكون لنا إلا أمل ضعيف فى النجاح ، إذا بذل هذا الممثل مجهوداً كبيرا .

هل هو من النوع الذى يمكن أن يوحى إليه ؟

هل يمكن أن يتطور من تلقاء نفسه ؟

هل خيالى من النوع الذى يملك عنصر المبادأة ؟

إن هذه الأسئلة تشغلنى دائما . فى أخريات ليلة أمس أغلقت على حجرتى وجلست على أريكة وثيرة ومن حولى الوسائد ، وأغلقت عينى ، وبدأت أرتجل كلاما ألقيه بالبديهة . غير أن بقعا حمراء مستديرة أخذت تمر عبر عينى المغمضتين فتعوق انتباهى ، وهنا أطفأت نور الحجرة إذ تخيلت أنه السبب فى مثل هذه الأحاسيس .

ترى ، ما الذى ينبغى أن أفكر فيه ؟ لقد سرح بى خيالى إلى غابة كبيرة من أشجار الصنوبر وهى تتمايل فى إيقاع ورشاقة فى نسيم رقيق ، وقد خيل إلى أنى أتنسم الهواء الطلق . .

فياعجبا . . . كيف يمكن فى كل هذا الهدوء أن أسمع دقات ساعة . . ؟

لقد استغرقت فى النوم .

أما كيف حدث هذا فقد تحققت طبعا أنه لا ينبغى لى أن أتخيل الأشياء دون أن يكون لى هدف وراء هذا التخيل .

ولذلك حلقت فى طائرة رفعتنى فوق قمم الأشجار مصعدة فوق الحقول والأنهار والمدن . . . وهى لا تزال ترسل دقاتها فى أذنى . ترى ممن ينبعث هذا الشخير ؟ ليس منى بكل تأكيد . . أتراني قد أغفيت ؟ هل مضى على وقت طويل وأنا نائم ؟ إن الساعة تدق الثامنة . .

— ٢ —

لقد كنت شديد الحزن لفشل المحاولات التى بذلتها فى تدريب خيالى بالمنزل ، حتى لقد أخبرت المدير بكل شىء فى درسنا اليوم .

وقد قال لى مفسرا : إنك لم تنجح لأنك وقعت فى جملة أخطاء : وأهم هذه الأخطاء أنك أجبرت خيالك وأكرهته بدلاً من أن تروضه وتلاطفه . ثم حاولت أن تفكر دون أن يكون لديك موضوع هام للتفكير فيه . أما الخطأ الثالث فهو أن أفكارك كانت سالبة فى حين أن الإيجابية فى الخيال أمر بالغ الأهمية . والإيجابية تبدأ أول ما تبدأ من الداخل ، ثم يأتى بعد ذلك الفعل الخارجى .

وهنا أوضحت أننى كنت إيجابيا بشكل ما — وذلك لأننى كنت طائرا فوق الغابات بدرجة فائقة من السرعة .

وعندئذ سألنى المدير : عندما تكون مضطجعا فى استرخاء وراحة داخل قطار سريع فهل تكون وأنت هكذا فى حالة إيجابية ؟ إن قائد القاطرة قائم بعمل ، وهو بهذا شخص موجب . أما المسافر فلا يعمل ، وهو بهذا شخص سالب ، وأنت إذا كنت مشغولا بعمل هام ، كأن كنت تتكلم أو تناقش أو تكتب تقريراً فى أثناء سير القطار ، فنى هذه الحالة يحق لك بطبيعة الحال — أن تتحدث عن الفعل والأمور الإيجابية . كذلك وأنت طائر فى طائرتك كان قائد الطائرة هو الذى يعمل ، ولكنك لا تصنع شيئا . أما إذا كنت واقفا فى ركن المراقبة ، أو كنت تلتقط بعض الصور الطبوغرافية ، فيصح أن تقول أنك كنت فى حالة إيجابية .

وربما استطعت أن أفسر لكم الأمر بوصف المزحة المفضلة التى تغرم بها ابنة أخى الصغيرة إذ تسألنى قائلة : « ماذا تصنع ؟»

فأقول لها: «إننى أشرب الشاى »

فتقول : «إذا كان الذى تشربه زيت خروع فكيف كنت تشربه ؟»

وعندئذ فأنا مضطر أن أتذكر طعم زيت الخروع وأن أظهر لها الغثيان الذى أشعر به . وعندما أنجح فى ذلك تملأ الطفلة الصغيرة الحجرة بضحكاتها .

ثم تسألنى ابنة أخى «على أى شىء تجلس ؟»

فأقول : «على كرسى .»

فتقول : « وإذا كنت جالسا على موقد مشتعل فماذا كنت تصنع ؟»

وعندئذ اضطر إلى اعتبار نفسى جالسا على موقد مشتعل وأحاول أن أفكر كيف أنقذ نفسى من الموت حرقا ، وعندما أنجح فى مثل ذلك تشفق الطفلة على وتصرخ قائلة : «إننى لا أريد أن أستمر فى هذا المزاح» .فإذا رأتنى أستمر فى تمثيل الحزن انتهى بها الأمر إلى الانفجار فى البكاء .

فلماذا لا تفكرون فى لعبة من هذا النوع كتمرين لإثارة فاعليتكم وبالأحرى الناحية الإيجابية فيكم ؟

وعندئذ قاطعته لأوضح أن هذا من قبيل المحاولات البدائية الفجة ، ولأسأله كيف السبيل إلى تنمية الخيال بطرق أكثر احتيالا ودهاء .

ويجيبنى المدير قائلا : لا تتعجل ففى الوقت متسع لما تريد أن تعرف ، أما الآن فنحن فى حاجة إلى تمرينات تتصل بالأشياء البسيطة التى تحيط بنا .

خذ حجرة الدراسة هذه مثلا . إنها حقيقية واقعة ، افرض أن جميع ما يحيط بنا من أستاذ وطلبة سيظلون كما هم . والآن وبكلمتى السحرية ـ لو ـ سأضع نفسى على متن الخيال مع تغيير شىء واحد فقط هو الساعة التى نحن فيها . ولنقل إن الساعة الآن ليست الثالثة بعد الظهر ولكنها الثالثة بعد منتصف الليل .

استعمل خيالك إذن فى تبرير درس يستمر حتى هذه الساعة المتأخرة . أن سلسلة كاملة من النتائج سوف تتولد من هذا الموقف البسيط، فى منزلك ستكون أسرتك قلقة عليك إذ ليس هناك تليفون تستطيع أن تطمئنهم بوساطته وسوف يعجز طالب آخر عن الظهور فى حفل كان متوقعا أن يظهر فيه ، وثالث يعيش فى الضواحى ولا يدرى كيف يصـــل إلى بيته ، فقد توقفت القطارات .

إن كل هذه الأشياء تحدث تغيرات خارجية وتغييرات داخلية أيضا . إنها تضفى صبغة خاصة على ما تصنعه .

ولنجرب الموضوع من زاوية اخرى .

لنفرض أن الساعة هى الآن الثالثة بعد الظهر . ولـكن الذى تغير هو الوقت من السنة . . وأننا الآن فى الربيع بدلا من الشتاء . والهواء جميل والحرارة مرتفعة فى الخارج حتى فى الظل .

إننى أراكم تبتسمون بالفعل ، إنـكم بعد انتهاء درسكم سيكون لديكم بعض الوقت الذى تمشون فيه قليلا ، ففكروا ماذا تنوون أن تفعلوا . ووفقوا بين ما تقررونه فى ذلك وبين الافتراضات اللازمة، وهكذا يكون لديكم مرة أخرى الأساس لتمرين آخر ..

إن هذا هو مجرد مثل من أمثلة عديدة لا تحصى فى كيفية استخدام القوى التى تنطوون عليها لتغير الأشياء المادية المحيطة بكم . فلا تحاولوا أن تتخلصوا من هذه الأشياء ، بل على العكس حاولوا أن تدخلوها فى حياتكم المتخيلة .

إن ذلك النوع من التحول له مكان حقيقى فى هذا النوع من تمريناتنا الأقرب ألفة إلينا . إننا نستطيع أن نستخدم كراسى عادية لتخطيط أى شىء يتطلب منا خلقه خيال المؤلف أو المخرج ، سواء كان ذلك منازل أو ميادين أو سفنا أو غابات ، ولن يضرنا أن نجد أنفسنا عاجزين عن الاعتقاد بأننا قد نجد الشعور الذى يثيره الـكرسى فينا . .

— ٣ —

قال لنا المدير فى بداية الدرس اليوم : « لقد تناولت تمريناتنا عن تطوير الخيال حتى هذه اللحظة سواء على نطاق واسع أو نطاق ضيق — حقائق مادية مثل الأثاث ، أو حقائق الحياة ، كفصول السنة مثلا ، أما الآن فسننقل عملنا إلى ميدان آخر ؛ سنهمل ما أمكن ما اتصل بملابسات الزمان والمكان والفعل . وستقومون بالعمل كله بوساطة عقولكم مباشرة » ثم التفت إلى وقال : « والآن ، فى أى مكان تريد أن تكون وفى أى زمان ؟ »

قلت : « فى حجرتى وفى الليل . »

فقال : « حسن . إذا كان لى أن أوجد فى تلك الأمكنة فسيكون مما لامفر منه بالقياس إلى أولا أن أسعى إلى المنزل وأن أصعد السلالم الخارجية وأن أدق الجرس ، وباختصار ، سأمضى خلال سلسلة من أعمال يقتضيها وجودى فى حجرتى . »

— « هل رأيت (أكرة) الباب التى لا بد من القبض عليها ؟ » وهل أحسست بها وهى تدور ؟ وهل انفتح الباب ؟ والآن أى شىء أمامك ؟ »

— « أمامى مباشرة إحدى المقصورات وبالأحرى حجرة مكتب ؛

— « ما الذى تراه إلى اليسار ؟ »

— « هاتان أريكة ومنضدة . »

— « حاول أن تمشى ذهابا وجيئة ، بحيث لا تبارح الحجرة ؛ فيم تفكر ؟ »

— « لقد رأيت خطابا وتذكرت أنى لم أرد عليه فشعرت بالحرج . »

ثم قال المدير : « من الواضح أنك فى حجرتك . والآن ماذا أنت معتزم أن تصنع ؟ »

فقلت : « الأمر يتوقف على الساعة من الوقت التى أكون فيها . »

فقال فى لهجة استحسان : هذه ملاحظة معقولة . دعنا نتفق على أن الساعة هى الحادية عشرة مساء .

قلت : « إنه أحسن وقت ، حيث يحتمل أن يكون جميع من فى المنزل نائمين . »

فقال : «ولماذا ؟ هل تريد ذلك الهدوء بصفة خاصة ؟»

قلت : « لأقنع نفسى إنى ممثل تراجيدى ؛ أعنى من ممثلى المآسى . »

قال : «إنه لمن الخطل أن ترغب فى استخدام وقتك لغرض ضعيف كهذا ، فما هى خطتك التى تتخذها فى سبيل إقناع نفسك ؟ »

قلت : « سأقوم بتأدية دور من أدوار المآسى أمثله لنفسى ولنفسى فقط . »

— « أى دور ؟ عطيل ؟ »

فصرخت : «أوه .. كلا ، إنى لا أستطيع أن ألعب دور عطيل فى حجرتى الخاصة ، حيث لكل ركن من أركانها إيحاءاته ، وقد لا ينتهى هذا إلا إلى أن أعيد ما أديته من قبل . »

فسألنى : « إذن ماذا تعتزم أن تمثل ؟ »

ولم أجب على سؤاله ، لأنى لم أكن قد عقدت العزم على شىء ، ولذلك سألنى : «وما الذى تفعله الآن ؟»

قلت : « إننى أبحث فى الحجرة فربما أمكن أن يلهمنى أى شىء عارض بخلق خطة ما . »

فاستحثنى قائلا : « حسن ، ألم تفكر فى شىء بعد ؟ »

وبدأت أقول معبراً بصوت مرتفع : « فى آخر حجرتى يوجد ركن مظلم ، حيث يوجد خطاف يصلح تماما لكى يشنق إنسان ما نفسه فوقه «فلو» أردت أن أشنق نفسى فكيف أقوم بهذه المهمة ؟ »

فاستعجلنى المدير قائلا : « نعم ، وبعد ؟ »

قلت : « أول شىء بطبيعة الحال هو أن أجد حبلا أو حزاما أو سيرا من الجلد . »

— « والآن ماذا تصنع ؟ »

— « إننى أبحث فى الأدراج وعلى الرفوف وفى الحجرات لأعثر على سير الجلد . »

— «وهل وجدت شيئا ؟»

— «نعم لقد وجدته. ولكن لسوء الحظ كان الخطاف قريبا من الأرض وقدماى سوف تلمسان الأرض . »

— « هذا شىء غير ملائم . إذن فابحث عن خطاف آخر . »

— « ليس ثمة خطاف آخر يمكن أن يحملنى . »

فقال : « ربما كان من الأوفق أن تبقى حيا وأن تشغل نفسك بالبحث عن شىء آخر أكثر أهمية وأقل إثارة .»

قلت : « لقد نضب خيالى . »

فقال : « ليس فى ذلك مايدعو إلى الغرابة فإن عقدتك لم تكن عقدة منطقية وقد يكون من الصعوبة بمكان أن تصل إلى نتيجة منطقية تدفع بك إلى الانتحار ، لأنك كنت تفكر فى أسلوب تمثيلك ، فكان من الطبيعى أن يحرن خيالك عندما تطلب إليه السير من فكرة أساسية أو مقدمة منطقية مشكوك فيها إلى نتيجة خرقاء، ومع ذلك فقد كان هذا التمرين إيضاحا لطريقة جديدة لاستخدام خيالك فى مكان كل شىء فيه مألوف لك . ولكن ماذا تفعل إذا ما طلب منك أن تتخيل حياة غير مألوفة لك ؟

افترض أنك تقوم برحلة حول العالم، فهذه رحلة لا ينبغى لك أن تفكر فيها بصورة عامة أو « بشكل عام » أو « على وجه تقريبى » لأن مثل هذه الاصطلاحات لا تمت إلى الفن بصلة . لابد أن تقوم بها بكل التفاصيل المناسبة لعمل كبير كهذا . ويجب أن تكون منطقيا دائما ولا تفعل إلا الأشياء الملائمة على الدوام ، فإن ذلك يساعدك فى أن تقرب بين الأحلام المراوغة غير المتماسكة وبين الحقائق الثابتة المتماسكة .

والآن أريد أن أشرح لك كيف تستطيع أن تستخدم التمرينات التى

كنت تقوم بها فى تكوينات مختلفة ، تستطيع أن تقول لنفسك : سأكون مجرد متفرج عادى ، وسأرقب ما يصوره لى خيالى عندما لا آخذ من هذه الحياة المتخيلة بنصيب .

أو إذا عزمت على أن تشارك فى نشاط هذه الحياة المتخيلة فعليك أن تتصور فى ذهنك صورة شركائك وصورتك معهم.وهكذا تصبح من جديد متفرجا سلبيا ، وبالأحرى متفرجا لا يعمل عملا . وأخيراً سوف تتعب من مجرد كونك متفرجا ، وستدفعك الرغبة إلى العمل. فإذا أصبحت شريكا فعالا فى هذه الحياة المتخيله فلن تعود إلى رؤية نفسك ، بل سترى فقط ما يحيط بك ، وستستجيب له داخليا لأنك جزء حقيق منه .

— ٤ —

بدأ المدير ملاحظاته اليوم بأن ذكر لنا ما ينبغى لناأن نعمله دائما عندما يغفل المؤلف والمخرج وغيرهما من يعملون فى إخراج مسرحية بعض الأشياء التى نحتاج إلى معرفتها .

« فأولا : ينبغى أن يكون لدينا سلسلة متصلة الحلقات من الظروف المفترضة التى تقوم بتمريننا فى خلالها . ثانيا : يجب أن يكون لدينا خيط متين من المرئيات الداخلية المرتبطة بهذه الظروف حتى يتيسر أن تتضح لنا ، «إذ لا بد أن تكون إما على علم فى أثناء كل لحظة من لحظات وجودنا على خشبة المسرح . وفى أثناء كل لحظة من اللحظات التى تتطور فيها وحدات الرواية بالظروف الخارجية المحيطة بنا ، وبالأحرى جميع المناظر المادية وتركيبات الإخراج ، وإما على علم بسلسلة الظروف الداخلية التى تخيلناها بأنفسنا لكى نوضح أدوارنا . »

وسوف تتألف من جميع هذه اللحظات سلسلة غير متقطعة من الصور هى أشبه بشريط من الصور المتحركة . وطالما كنا قائمين بتمثيلنا بطريقة إبداعية خلاقة فإن هذا الشريط من الصور المتحركة سوف ينتشر ويعرض

على شاشة رؤيتنا الداخلية جاعلاً الظروف التى تتحرك فيها واضحة جلية . أضف إلى ذلك أن هذه الصور الداخلية تخلق مزاجا نفسيا موافقا وتثير الانفعالات، بينما تمسك بنا داخل حدود الرواية . »

وسألنا المدير بخصوص هذه الصور الداخلية قائلا : « هل من الصحيح أن نقول إننا نشعر بها فى داخل نفوسنا ؟ إننا نملك الملكة التى تجعلنا نرى الأشياء غير الموجودة ، وذلك بأن نخلق منها صورة ذهنية . خذوا مثلا هذه النجفة (الثريا) إنها توجد خارج ذاتى . وأنا أنظر إليها ، فيخيل إلى أننى أرسل إليها بما يمكن أن نسميه حساسات بصرية ، فإذا أغمضت عينى رأيت هذه النجفة مرة أخرى على شاشة رؤيتى الداخلية .

وهذه العملية نفسها تحدث لنا إذا استبدلنا الأصوات بالمرئيات ، فنحن نسمع أصواتا متخيلة، ومع ذلك نشعر بأن مصادر هذه الأصوات فى أغلب الحالات هى خارج نفوسنا .

وتستطيع أن تختبر هذا بطرق مختلفة ، كأن تعطى بيانا مطابقا لجميع حياتك فى شكل صور تتذكرها . . وقد يبدو لك هذا صعباً ، ولكننى أحسب أنك سوف تجد أن هذا العمل ليس فى الواقع عملا معقداً بالدرجة التى كنت تظن . وعندئذ سأل طالبة كثيرون : ولماذا يحدث هذا ؟

فقال المدير : لأنه بالرغم من أن مشاعرنا وتجاربنا العاطفية هى مشاعر وتجارب يمكن أن تتغير ولا يمكن اقتناصها والقبض عليها فإن الذى رأيتموه هو من المادية بأكثر مما تصورون ؛ وثبات الصور المتخيلة والتصاقها بذاكراتنا البصرية أسهل بكثير من ثبات الصور المادية ويمكننا استذكارها وقتما نشاء .

وعندئذ قلت : « وعلى هذا فالمشكلة كلها هى فى كيفية خلق صورة كاملة » .

فقال المدير وهو ينهض لينصرف « هذه مشكلة سوف نناقشها المرة القادمة » .

— ٥ —

قال المدير وهو يدخل حجرة الدراسة اليوم : « هيا بنا ننشىء صورة متحركة من الخيال ؛ وسأختار موضوعا سلبيا ، لأن مثل هذا الموضوع يتطلب مزيدا من العمل. ولست فى هذه النقطة أهتم بالفعل ذاته قدر ما أهتم بكيفية تناوله ، ومن أجل هذا أقترح عليك يابول أن تحيا الحياة التى تحياها شجرة . »

ويقول بول فى حزم : « حسن . إننى شجرة . شجرة بلوط عجوز ، ومع ذلك ، ومع كونى قلت هذا ، إلا أننى لا أعتقد ما قلت . »

فقال المدير مقترحا : فى « هذه الحالة لماذا لا تقول لنفسك إننى أنا . ولكننى « لو » كنت شجرة بلوط عجوز موجودة فى ظروف معينة ، فماذا كنت أصنع ؟ ثم قرر فى أى مكان تكون : هل تكون فى غابة أو فى مرج أو فوق قمة جبل ؟ وبالأحرى فى أى مكان يكون له تأثير أكبر فى نفسك » .

وعقد بول ما بين حاجبيه وقرر أخيراً أنه كان واقفا فى مرج مرتفع قريبا من جبال الألب ، وعن يساره قصر رابض على مرتفع من الأرض وسأله المدير : « ماذا ترى بالقرب منك ؟ » .

قال بول : « أرى فوقى غطاء كثيفا من الأوراق ذات الحفيف .

فقال المدير موافقا : « حقا إن لها لحفيفا مسموعا ، إذ لا بد أن الريح هناك قوية فى كثير من الأحيان . »

واستمر بول يقول : « أما بين أغصانى فإننى أرى بعض أعشاش الطيور » ثم أخذ المدير بعد ذلك يحثه على أن يصف كل جزئية من جزئيات كيانه المتخيل بوصفه شجرة بلوط . »

وعندما جاء دور ليو اختار لنفسه شيئا عاديا ليس فيه ما يبعث على الإلهام ؛ لقد قال إنه كوخ فى منتزه كبير .

فسأله المدير : « وماذا ترى ؟ »

فأجاب : « المنتزه . . »

فقال المدير : « ولكنك لا تستطيع أن ترى المنتزه كله مرة واحدة . لا بد أن تقرر بصفة محددة ، أى شىء تراه أمامك مباشرة ؟ »

— « سياجا »

— « أى نوع من السياج ؟ »

فصمت ليو ، ومن ثمة سأله المدير : « من أى شىء هذا السياج ؟ من الحديد الزهر مثلا ؟ »

« صفه . . . اذكر مارسمه . . »

وأخذ ليو يدير أصبعه على المائدة فترة طويلة . وكان واضحا أنه لم يفكر فيما قال .

فقال له المدير : « إنى لا أفهم . لا بد أن تصف السياج بصورة أكثر وضوحا » وكان ظاهراً أن ليو لا يبذل أى مجهود ليحرك خياله ، وكنت أعجب أى فائدة يمكن أن ترجى من مثل هذا التفكير السلبى ، ولذلك سألت المدير عن ذلك فشرح هذه النقاط التى يجدر ملاحظتها . فإذا كان خيال الطالب فى حالة سالبة ولا يريد أن ينشط ، سألته بعض أسئلة بسيطة لا يجد بدأ من الإجابة عنها لأن أحداً يخاطبه ، فإذا ما استجاب دون تفكير لم أقبل منه الإجابة : ولكى يعطى إجابة أكثر إقناعا فإن عليه إما أن يحرك خياله وإما أن يتناول الموضوع تناولا ذهنيا وبوساطة التفكير المنطقى . فكثيراً ما يهيأ عمل الخيال ويوجه بهذه الطريقة الذهنية الواعية . إن الطالب يرى شيئا ما سواء فى ذاكرته أو فى خياله . إن أمامه بعض الصور المرئية المحددة . إنه يعيش فى حلم لبرهة قصيرة . وهو لا يكاد يلقى سؤالا بعد ذلك حتى تتكرر العملية . وبسؤال ثالث ورابع تتقوى وتطول هذه البرهة القصيرة حتى تصبح

شيئا يشبه الصورة الكاملة ، وربما كان ذلك فى البداية شيئا غير هام ، غير أن الجانب القيم فيه هو أن الصورة المتوهمة قد تم نسجها من مادة الصور الداخلية التى تصورها الطالب نفسه ، وما دمنا قد حققنا هذا مرة فإن الطالب يستطيع أن يكرر هذه العملية مرة أو مرتين أو مرات . وكلما استعادها انطبعت وتأصلت جذورها فى ذاكرته ، وعاشها عيشة أبعد غوراً وأكثر عمقاً .

على أننا نجد أنفسنا أحيانا إزاء أنواع من الخيال الراكد البليد الذى لا يستجيب لأقل الأسئلة بساطة . وفى هذه الحالة لا يكون أمامى غير طريق واحد هو أنى لا أكتفى بإلقاء السؤال بل أوحى إليه بالإجابة ، فإذا استساغ الطالب أن يستخدم هذه الإجابة كانت له هذه بداية يبدأ منها ، وإذا لم يستطع فسيغير الإجابة ويضع من عنده شيئا آخر بدلا منها . وفى كلتا الحالتين سيكون مضطراً أن يستخدم رؤياه الداخلية ، وسيتكون من ذلك فى النهاية شيء له كيان متوهم ، حتى ولو كانت مادته ليست جميعها من خلق الطالب ، وقد لا تكون النتيجة مرضية تماما إلا أنها حققت شيئاً والسلام. وقبل أن يقوم الطالب بهذه المحاولة لم يكن فى عين ذهنه أى صورة ما ، أو قل إن ما كان يتصوره كان شيئا غامضا ومختلطا . أما بعد المحاولة التى بذلها فإنه أصبح يستطيع أن يرى شيئا محدداً وواضحا . لقد أصبحت التربة مهيأة بحيث يستطيع المعلم أن يبذر فيها بذورا جديدة . وهذه التربة هى اللوحة التى سوف ترسم عليها الصورة، وفوق ذلك فقد تعلم الطالب الطريقة التى يستطيع أن يمسك بخياله ويلقى إليه بالمشاكل التى يوعز بها عقله . وسوف يعتاد مكافحة السلبية والجمود وقصور الخيال عن قصد وفى ترو ، وهذه خطوة طويلة إلى الأمام .

— ٦ —

استمر العمل اليوم فى نفس التمرينات التى ننمى بها خيالنا .

وقد قال المدير لبول : « قلت لى فى درسنا الأخير من أنت وأين كنت

وماذا رأيت بعينك الداخلية . والآن حدثنى عما تسمع أذنك الداخلية بوصفك شجرة بلوط متخيلة . »

ولم يكن بول يستطيع أن يسمع شيئا فى أول الأمر ، ومن ثمة سأله المدير : « ألا تسمع شيئا من حولك فى المرج » ؟

وعندئذ قال بول : إنه يسمع أصوات الضأن والبقر وهى تقضم الحشيش وصلصلة أجراس البقر وثرثرة النساء وهن يسترحن بعد عملهن فى الحقول .

فقال له المدير باهتمام : « الآن خبرنى عن العهد الذى يجرى فيه هذا كله فى خيالك ؟ »

واختار بول عهد الإقطاع .

فقال المدير : «وهل تسمع وأنت شجرة عجوز أصواتا تعد من الصفات المميزة لهذا العهد ؟ »

فتأمل بول برهة ثم قال : «إنه يسمع صوت شاعر متجول فى طريقه إلى حقل فى القصر المجاور . »

فسأله المدير : « لماذا تقف وحدك فى حقل . ؟ »

وفسر بول وقوفه بما يأتى : «إن جميع الأكمة التى تقف فيها شجرة البلوط هى أكمة وحيدة منفردة كانت فيما مضى مغطاة بغابة كثيفة غير أن البارون صاحب القصر القريب كان فى خطر من هجوم عدو ما ، ولما كان يخشى أن تكون مخبأ لجنود أعدائه فقد قطع أشجارها ولم يسمح بوجود شىء فيها إلا هذه الشجرة العجوز القوية ، وذلك لكى تظل عينا تنبع تحتها . وتمد قطعان البارون بما يلزمها من ماء .

وبعد ذلك ألقى المدير ملاحظاته قائلا : وعلى وجه العموم فسؤالنا – لأى سبب ؟ – سؤال بالغ الأهمية . إنه يرغمك على أن توضح تأملاتك ويوحى إليك بالمستقبل . ثم هو يدفعك إلى الفعل . إن شجرة ما لا تستطيع بطبيعة الحال

أن يكون لها هدف إيجابى . ومع ذلك فقد يكون لها أهمية إيجابية ويمكن أن تخدم غرضا معينا .

وهنا تدخل بول قائلا : « إن شجرة البلوط هى أعلى نقطة فى الجهة التى هى فيها ، ومن هنا يمكن أن تستخدم مكانا للمراقبة أو نقطة دفاع ضد أى هجوم » .

وعند ذلك قال المدير : « والآن وقد جمع خيالك بالتدريج عدداً كافياً من الظروف المحيطة بك فهلم نقارن بين ملاحظاتك هذه وبين بداية العمل الذى قمنا به ، إن كل ما استطعنا أن نفكر فيه أول الأمر هو أنك شجرة من البلوط قائمة فى مرج ، وكانت عين ذهنك الداخلية مليئة بأشياء عامة ومغطاة بما يجعلها أشبه بسلبية صورة فوتغرافية باهتة . أما الآن فقد اتضحت لك الصورة ، وأصبحت تشعر بالأرض التى تمتد فيها جذورك ، لكنك لا تستطيع القيام بالفعل الذى لا بد منه على خشبة المسرح ، ومن أجل هذا فأمامك خطوة أخرى واحدة يجب اتخاذها ولا بد أن تجد مناسبة واحدة جديدة تحركك عاطفيا وتغريك على الفعل .

وحاول بول ما وسعته المحاولة لكى يجد تلك المناسبة ، ولكنه لم يستطع أن يجد شيئا ، فقال المدير : « فى هذه الحالة علينا أن نحاول حل المشكلة بطريقة غير مباشرة . وقبل كل شىء حدثنى عن أى الأشياء أكثر إثارة لحساسيتك فى حياتك الواقعية . أى الأشياء تستطيع أكثر من غيرها عادة أن تنبه مشاعرك ؟ هل هى مخاوفك أو أفراحك ؟ إننى أسألك هذا السؤال خارج موضوع حياتك المتخيلة ، لأنك عندما تعرف ميولك الطبيعية فلن يكون من الصعب أن تلائم بينها وبين الظروف المتخيلة . من أجل هذا اذكر بعض الصفات أو الخصال أو الاهتمامات التى تمثل طبيعتك » .

فقال بول بعد لحظة تفكير : إن منظر أى شجار يثيرنى ، إثارة شديدة .
وهنا يقول المدير : « فى هذه الحالة تكون غارة من العدو هى الشىء الذى نريده

إن القوات المعادية للدوق المجاور تحتشد الآن فى المرج الذى تقوم أنت فيه ، والمعركة سوف تبدأ هنا وفى أى لحظة ، وستمطرك سهام العدو المنطلقة من أقواسها ، وستكون رؤوس بعضها مطلية بالقار المشتعل . فاهدأ الآن وقرر قبل فوات الوقت ماذا كنت تصنع لو أن ذلك قد حصل لك بالفعل .

ولكن بول لم يستطع أن يصنع شيئا اللهم إلا أن يعصف به الهم ، وأخيرا انفجر قائلا :

«وماذا تستطيع شجرة أن تفعل لتنقذ نفسها وجذورها ممتدة فى الأرض وهى غير قادرة على الحركة ؟»

فقال المدير ، وقد بدت عليه أمارات الارتياح : «إن هياجك هذا يكفينى، هذه المشكلة بالذات لا حل لها ، ولا يصح أن تلام إذا لم يكن فى الموضوع ما يتيح لك أن تفعل شيئا .»

ويسأله بعضهم قائلا :

« فلماذا إذن أعطيته هذا الموضوع ؟ »

«لكى أثبت لكم أن الموضوع السلبى نفسه يستطيع أن ينتج عنصر إثارة داخلى ويدفع المرء إلى الفعل . وهذا مثال يظهر لكم كيف ينبغى أن تعلكم تمريناتنا لتنمية الخيال أن تعدوا المادة ، وبالأحرى الصورة الداخلية ، لأدواركم . »

— ٧ —

ألقى المدير فى بداية درس اليوم بعض الملاحظات عن قيمة الخيال فى إنعاش وإعادة صقل الأشياء التى يكون الممثل قد أعدها واستخدمها من قبل.

وقد بين لنا كيف ندخل افتراضا جديداً فى تمرين الرجل المجنون المختفى وراء الباب ، وهو افتراض يغير الاتجاه القديم تغييراً كليا . يقول المدير :

« كيف نفسك للوضع الجديد واستمع إلى ما يوحى به ثم ... مثل . »

وأدينا تمثيلنا بروح عالية وانفعال حقيق ظفرنا من أجلهما بالثناء . وقد خصص الجزء الأخير من الدرس لتلخيص ما قمنا بتحقيقه .

إن كل اختراع يقوم به خيال الممثل يجب أن يسبقه تفكير طويل فى تفاصيله وأن يبنى على أساس من الحقائق ، بحيث يستطيع الممثل أن يجد فيه الإجابة على الأسئلة التى من قبل (متى وأين ولماذا وكيف) أى جميع الأسئلة التى يوجهها الممثل إلى نفسه وهو يشحذ ملكاته الإبداعية لكى تصنع صورة أكثر تحديدا لكيان متوهم ، وهو فى بعض الأحيان لا يحتاج إلى كل هذا المجهود من المجهودات الذهنية الشعورية ، لأن خياله قد يعمل بالفطرة وبالبديهة . ولكنكم رأيتم بأنفسكم أن هذا مما لا يعتمد عليه — ، إذ أن التخيل بصورة إجمالية ومن غير أن يقوم على مشروع محدد تحديدا جيدا وفكر فيه الممثل تفكيرا طويلا هو عمل عقيم .

هذا من جهة، ومن جهة أخرى ، إن أى تناول صادر عن وعى وتفكير منطقى لموضوع الخيال كثيرا ما يعطى للحياة صورة زائفة لا حرارة فيها . وهذا شىء لا ينفعنا فى المسرح ، لأن فننا يتطلب من الممثل أن يندمج بكل بكل طبيعته اندماجا إيجابيا فيما يقوم به ، وأن يكرس نفسه كلها ، جسدا وروحا ، للدور الذى يؤديه . إنه لابد أن يحس بالدافع أو المادة يستطيع بطريقة انعكاسية أن يؤثر فى طبيعتنا الجسدية ويدفعها إلى العمل . وهذه الملكة ذات أهمية عظمى فى مهارتنا الفنية العاطفية ، من أجل هذا كانت كل حركة تقوم بهـا على خشبة المسرح وكل كلمة تنطق بها هى نتيجة للحياة الصحيحة لخيالنا .

وأنت إذا كنت تلقى أى كلام أو تفعل أى شىء بطريقة آلية وبغير أن تكون واعيا وعيا كاملا : بمن تكون ، ومن أين أتيت ، ولماذا وأى شىء تريد . وإلى أين تذهب . وأى شىء تصنع إذا ذهبت ، كنت تمثل دون أن تصدر

عن أى خيال . وكان الوقت الذى تستغرقه على المسرح . طال أو قصر وقتاً غير واقعى. ولم تزد عن كونك آلة تتحرك أو إنسانا آليا. وأنا إذا سألتك هذا السؤال المتناهى فى البساطة : هل الجو بارد فى الخارج اليوم ؟ فينبغى قبل أن تجيب « بنعم » أو «لا» أو قلت إننى لم ألاحظ ، أن تعود بخيالك إلى الشارع وتتذكر كيف مشيت أو ركبت . إنك لا بد أن تختبر إحساساتك بأن تتذكر ماذا كان الناس الذين قابلتهم يلبسون، والطريقة التى كانوا يتخذونها لبنيقاتهم (أى ياقاتهم) وكيف كان الجليد ينسحق تحت أقدامهم . وبعد ذلك فقط تستطيع أن تجيب على سؤالى .

فإذا التزمت هذه القاعدة التزاما دقيقا فى جميع تمريناتك بغض النظر عن الجزء من برنامجنا الذى تدخل تحته هذه التمرينات فستجد أن خيالك سوف ينمو ويزداد قوة .

الفصل الخامس

تركيز الانتباه

— ١ —

بينما كنا نقوم بتمريناتنا اليوم وقعت بعض الكراسى الموجودة إلى جوار أحد الحيطان فجأة فاعترتنا حيرة فى بادىء الأمر . ولكننا لم نلبث أن تحققنا أن أحداً كان يرفع الستار . إننا طالما كنا فى حجرة استقبال ماريا لم نكن نشعر مطلقاً بما إذا كنا نجلس فيها جلسة صحيحة أو جلسة خاطئة ، بل كنا أينما جلسنا نشعر أننا نجلس فى المكان الصحيح . بيد أن فتحة هذا الحائط الرابع بما تشتمل عليه من هذا العقد المقبو الأسود الكبير فى مقدمة المسرح ، كانت تشعر المرء دائما أنه لا بد أن يكيف موقفه . إنك تفكر فى الناس الذين ينظرون إليك ، إنك تجتهد أن يراك هؤلاء ويسمعوك لا أن يراك من معك فى الحجرة ويسمعوك . ومنذ لحظة مضت كان المدير ومساعده يبدوان عنصراً طبيعياً فى حجرة الاستقبال ، أما الآن ، عندما تحولا إلى مكان الأوركسترا ، فقد ظهرا فى وضع مختلف ، ولقد تأثرنا جميعاً بهذا التغيير ، كما أحسست — فيما يتعلق بى — أننا لا ينبغى أن نخطو خطوة واحدة فى عملنا قبل أن نتعلم كيف نتغلب على تأثير هذه الفجوة السوداء (فتحة المنصة على الصالة) — ومع ذلك فقد كان بول واثقاً أننا كنا نستطيع أن نعمل عملا أكثر جودة لو أننا قمنا بتمرين جديد ومثير . وكان جواب المدير على هذا هو :

حسن جداً ، إننا نستطيع محاولة ذلك ، فإليكم هذه المأساة التى أرجو أن تصرف انتباهكم عن النظارة .

« إنها تقع هنا فى هذا المكان : لقد تزوجت ماريا من كوستيا الذى هو أمين صندوق إحدى الهيئات العامة ، وولد لهما طفل جميل تشرف أمه على استحمامه فى حجرة بعيدة عن حجرة المائدة ، أما الأب فيقوم بمراجعة بعض الأوراق ، ويعد نقوداً ليست نقوده ولكنها أمانة فى عهدته ، وقد أحضرها من مدة قريبة من البنك . وهاهى ذى رزم من الأوراق المالية ملقاة على المائدة . ويقف أمام كوستيا شقيق ماريا الصغير (ڤانيا) الذى يعانى من نوع سىء من البله يراقب زوج أخته وهو يمزق الأربطة الملونة من حول الرزم ويرمى بها فى المدفأة حيث تشتعل وترسل وهجا جميلا .

وينتهى الزوج من عد النقود . فإذا أدركت ماريا أن زوجها قد انتهى من عمله نادته ليشاركها الإعجاب بطفلهما وهو يستحم . ثم يجىء الأخ الأبله فيلقى بدافع التقليد بعض الأوراق فى المدفأة . ثم يتراءى له أن رزمة بأكملها سوف تصنع وهجاً رائعاً ، فيلقى ، فى نشوة من الفرح ، بجميع النقود — كل الأوراق المالية التى صرفها أمين الصندوق من البنك منذ زمن قصير . وفى هذه اللحظة يعود كوستيا ويرى آخر رزمة وقد اشتعلت النار فيها ، فيندفع نحو المدفأة ويلكمه لكمة قوية فينطرح الأبله على الأرض وهو يئن ، بينما يسرع هو صارخا ليلتقط الرزمة الأخيرة من المدفأة وهى نصف محترقة .

ثم تجرى زوجته المذعورة إلى الحجرة وترى أخاها ممدداً على الأرض فتحاول أن تنهضه فلا تستطيع ، ثم ترى دماً على يديها فتهتف بزوجها أن يحضر إليها بعض الماء ، ولكن زوجها لا يكون فى وعيه فلا يلتفت إليها ، وعند ذلك تجرى هى فى طلب الماء . وإذا بصرخة تنخلع لها الألباب ترتفع من الحجرة الأخرى : لقد مات الطفل الحبيب . . مات غرقا فى حمامه .

« فهل فى هذه المأساة ما يكفى لتحويل أذهانكم عن النظارة »

ولقد أثارنا هذا التمرين الجديد بما فيه من وقائع عنيفة وأحداث غير متوقعة . ومع ذلك فلم تحقق شيئاً ما .

وعندئذ يهتف المدير قائلا : « من الواضح أن قوة جذب النظارة لنا أقوى بكثير من المأساة التى تحدث على خشبة المسرح . ولما كان الأمر كذلك ، فدعونا نحاول تمثيلها مرة أخرى بعد إسدال الستار . ثم صعد المدير ومساعده من مكانهما فى قاعة النظارة إلى حجرة استقبالنا التى غدت مرة أخرى محل أنسنا وترحيبنا .

ثم بدأنا التمثيل . وأجدنا الأجزاء الهادئة فى أول هذا التمرين . ولكن عندما وصلنا إلى المواضع المؤثرة خيل إلى أن ما أديته لم يكن بنى بالغرض ، وأردت أن أبذل جهوداً أكبر بكثير مما كان يمكن أن تحتمله مشاعرى .

وقد تأكد رأيى هذا عندما تكلم المدير إذ قال : لقد أديتم أداء سليما فى أول الأمر أما فى النهاية فقد كنتم تتظاهرون بالتمثيل . لقد كنتم تعتصرون المشاعر من ذات أنفسكم اعتصاراً ، ولهذا لا يمكن أن تلقوا باللوم كله على الفجوة السوداء . إنها ليست الشيء الوحيد الذى يحول بينكم وبين الحياة حياة صحيحة على خشبة المسرح ، إذ أن النتيجة تكون واحدة فى حالة إسدال الستار » .

وعندما التمسنا لأنفسنا عذراً بأن وجود أى شخص ينظر إلينا يكون من شأنه أن يصرفنا عن أدوارنا ، تظاهر بتركنا وشأننا لنؤدى التمرين من جديد بينما كان يراقبنا فى الواقع من خلال ثغرة فى المنظر .

وقد أخبرنا أننا فى هذه المرة كنا فاشلين فى تمثيلنا كما كنا مملوئين ثقة بأنفسنا . وقال :

« يبدو أن العيب الرئيسى ينحصر فى افتقاركم إلى تركيز انتباهكم ، فلو لم يتهيأ فيكم بعد توطئة العمل الإبداعى » .

تلقينا درس اليوم على مسرح المدرسة ، غير أن الستار كان مرفوعا

وكانت الكراسى التى تقع إلى جواره غير موجودة . وكانت حجرة جلوسنا الصغيرة مكشوفة الآن للقاعة كلها ، الأمر الذى جرد حجرتنا من كل ما كنا نحسه فيها من ألفة وحولها إلى منظر مسرحى عادى . وكانت الأسلاك الكهربائية معلقة على الحائط فى اتجاهات مختلفة وقد علقت بها مصابيح كهربائية ، وكأنما كان ثمة استعداد لإقامة حفل . ثم وقفنا فى صف قريباً من أضواء المسرح الأمامية . وساد الصمت .

وفجأة قال المدير : « أى الفتيات فقدت كعب حذائها » ؟

وعندئذ انشغل الطلبة فى فحص أحذيتهم وكانوا جميعا مستغرقين فى ذلك عندما قاطعهم المدير قائلا : « ما الذى حدث فى القاعة الآن ؟ »

ولم تكن لدينا أدنى فكرة عن ذلك ، وهنا يقول المدير :

« هل تريدون أن تقولوا إنكم لم تلاحظوا أن سكرتيرى قد أحضر لى الآن بعض الأوراق لتوقيعها » ؟ ولم يكن أحد قد رآه . وأردف المدير : « وذلك بالرغم من أن الستار كان مرفوعا ! أن التفسير يبدو بسيطا إلى حد كبير : لكى تحرر نفسك من تأثير صالة المتفرجين ، فلا بد أن تهتم بشىء ما على المنصة » .

وقد كان لهذا تأثيره السريع فى نفسى لأننى تحققت أننى منذ اللحظة التى ركز فيها انتباهى على شىء خلف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها .

وتذكرت أننى خففت ذات مرة لمساعدة رجل على التقاط عدد من المسامير كانت قد سقطت منه على المنصة ، وذلك عندما كنت أتدرب على تمثيل مشاهدى فى رواية عطيل ، وعندئذ استغرقنى هذا العمل البسيط ، أى التقاط المسامير وتجاذب أطراف الحديث مع الرجل ، حتى أننى نسيت الفجوة السوداء الواقعة خلف الأضواء الأرضية نسياناً تاما .

وقال المدير : « الآن تدركون أنه ينبغى للممثل أن يكون منجذبا إلى نقطة

انتباه . و نقطة الانتباه هذه يجب ألا تكون فى قاعة النظارة . وكلما كان الشىء أكثر جاذبية كان أقدر على تركيز الانتباه . وفى الحياة الواقعية كثير من الأشياء التى تسترعى انتباهنا ، غير أن الظروف تختلف على المسرح ، فهى تتدخل فى حياة الممثل العادية ، ومن هنا يصبح المجهود اللازم لتركيز الانتباه ضرورياً . انه لمن اللازم أن نتعلم من جديد النظر إلى الأشياء على المنصة ورؤيتها . وبدلا من أن أحاضركم فى الموضوع أكثر مما فعلت يحسن بى أن أعطيكم بعض الأمثلة .

«دعوا مراكز الضوء التى سترونها بعد لحظة تصور لكم بعض نواح من الأشياء المألوفة لكم فى واقع الحيـــاة والتى يحتاجونها بناء على هذا على خشبة المسرح» .

ثم غمرت الظلمة التامة المسرح والقاعة . وبعد ثوان قليلة ظهر ضوء على المائدة التى كنا نجلس بجوارها وكان هذا الضوء بالقياس إلى الظلمة المحيطة بالمائدة ملحوظا وبراقا .

وقال المدير شارحاً : إن هذا المصباح الصغير الذى يسطع فى الظلمة هو مثال «لأقرب الأشياء منا ونحن نستخدم أقرب الأشياء منا فى اللحظات التى نحتاج إلى أقصى درجات الانتباه المركز عندما يكون من الضرورى أن نجمع كل انتباهنا وأن نضعه من أن يتشتت إلى أشياء بعيدة :

وبعد أن أضيئت الأنوار ثانية أردف المدير قائلا : إن تركيز الانتباه على مركز من مراكز الضوء وسط الظلمة المحيطة بنا أمر سهل نسبيا فهلموا نكرر التمرين نفسه فى الضوء .

ثم طلب من أحد الطلبة أن يفحص ظهر أحد المقاعد الكبيرة ، وطلب منى أن أدوس الطلاء الذى يشبه المينا والذى طلى به أعلى المنضدة ، وأعطى طالبا قطعة من تحف القرميد وأعطى رابعا قلما ، وخامسا قطعة من خيط ، وسادسا عود ثقاب . . . . وهكذا .

وبدأ بول يفك الخيط الذى فى يده فأوقفه قائلا له : إن الهدف من هذا

التمرين هو تركيز الانتباه وليس الفعل . وإنما ينبغى أن نختبر الأشياء التى تعطى لنا وأن نفكر فيها فقط . ولما لم يوافق بول على رأيى عرضنا وجهى نظرنا على المدير الذى قال :

« إن الملاحظة الشديدة لشىء ماتثير بطبيعة الحال الرغبة فى أن تصنع به شيئا . فإذا صنعت به شيئا أدى ذلك بدوره إلى زيادة تركيز انتباهك فيه . ويؤلف رد الفعل الداخلى المتبادل هذا رابطة أقوى من الشىء الذى هو موضوع انتباهك » .

وعندما استدرت لأدرس نقوش المنيا على المنضدة شعرت برغبة فى انتزاعها بآلة حادة . وقد دفعنى هذا إلى إمعان النظر فى الرسم ، وذلك بينما كان بول منصرفاً بحماسة إلى عمله فى حل عقدة الخيط الذى معه . وكان جميع الآخرين مشغولين فى عمل شىء أو فى ملاحظة وتأمل الأشياء المختلفة التى بين أيديهم .

وأخيراً قال المدير :

« إننى أرى أنكم جميعاً قادرون على تركيز انتباهكم على أقرب الأشياء سواء كان ذلك فى الضوء أو فى الظلمة » .

ثم شرح لنا مسألة الأشياء الواقعة على مسافة متوسطة ثم الأشياء الواقعة على مسافة بعيدة ، وذلك مع إطفاء الأنوار فى أول الأمر ثم مع إضاءتها .

وكان علينا أن نبنى عليها قصة من صنع الخيال وأن نحتفظ بتلك الأشياء فى مراكز انتباهنا أطول مدة ممكنة . وقد استطعنا أن نقوم بهذا عندما أطفئت الأنوار الرئيسية .

وعندما أضيئت الأنوار من جديد قال :

« والآن انظروا حولكم جيداً واختاروا شيئاً واحداً يكون إما متوسط القرب وإما بعيداً وركزوا انتباهكم عليه » .

وكانت حولنا أشياء كثيرة فأخذت عيناى تتنقلان فى بادئ الأمر من شىء إلى آخر ، وأخيراً استقر نظرى على تمثال صغير على رف المدفأة ، ولكنى لم أستطع أن أجعل عينى تثبتان عليه لوقت طويل فقد استرعت انتباهى أشياء أخرى موجودة فى الحجرة .

وقال المدير : « من الواضح أنكم يجب قبل أن تستطيعوا أن تعينوا مراكز انتباهكم على مسافات بعيدة أو متوسطة البعد أن تتعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء وترونها على خشبة المسرح . وتلك مسألة يصعب القيام بها أمام الجمهور وأمام هذه الفجوة المظلمة التى تطل على قاعة النظارة .

« إنك فى الحياة العادية تمشى وتجلس وتتكلم وتنظر ، ولكنك على المسرح تفقد كل هذه الملكات . إنك تشعر باقتراب الجمهور منك وتسائل نفسك : « لماذا ينظر هؤلاء إلى ؟ ومن ثم يجب أن نتعلم من جديد كيف نقوم بكل هذه الأشياء أمام الجمهور » .

« تذكر جيداً أن جميع أفعالنا ، وحتى أبسطها ، وهى الأفعال المألوفة لنا غاية الألفة فى حياتنا اليومية تغدو عسيرة عندما نظهر خلف الأضواء الأرضية وأمام جمهور مكون من ألف مشاهد . وهذا هو السبب الذى من أجله كان ضروريا لنا أن نصحح أنفسنا وأن نتعلم من جديد كيف نمشى وكيف نتحرك وكيف نجلس ونرقد . وإنه لأمر جوهرى أن نعيد تعليم أنفسنا طريقة النظر والرؤية على خشبة المسرح وطريقة الإصغاء والاستماع » .

— ٣ —

قال لنا المدير اليوم بعد أن جلسنا على المنصة المفتوحة : « اختاروا شيئا واحداً . ولنفرض أنكم اخترتم هذا القماش المطرز الموجود هناك ، وذلك لأن فيه رسما خلابا يجذب الأنظار » .

وعندما بدأنا ندقق النظر فى ذلك القماش قاطعنا قائلا : « ليس هذا نظراً . إنه حملقة . »

وحاولنا أن نهدىء من حملقتنا . ولكننا لم نقنعه أننا كنا نرى ما كنا ننظر إليه فقال آمراً : « انظروا بتركيز أكثر . »

وعندئذ ملنا جميعا إلى الأمام .

ومع ذلك لقد أصر على أنه ماتزال فى نظرتنا حملقة آلية وتركيز قليل . فعقدنا ما بين حاجبينا ، وبدا لى أننا فى غاية الانتباه .

ويقول المدير : «أن تكونوا منتبهين شىء ، وأن تتظاهروا بالانتباه شىء آخر . اختبروا الموضـــوع بأنفسكم وانظروا أى النظرتين هى النظرة الحقيقية ، وأيهما تعد مجرد تقليد للنظر » .

وبعد مجهود كبير فى ضبط نظرتنا ركزنا بصرنا أخيراً فى هدوء محاولين ألا نجهد أعيننا ، وأخذنا ننظر فى القماش المطرز .

وفجأة انفجر المدير ضاحكا والتفت إلى قائلا :

« آه لو كان فى مقدورى أن ألتقط لك صورة فوتوغرافية فى الوضع الذى أنت عليه الآن ! إنك لن تصدق أن أى إنسان يمكن أن يلوى نفسه بهذه الطريقة المستحيلة . لماذا توشك عيناك أن تخرجا من محجريهما . أيتحتم عليك أن تبذل كل هذا المجهود لمجرد النظر إلى شىء ما ؟ أقل .. أقل ، أقل من هذا المجهود بكثير .... استرخ ! ... أكثر ! ... هل أنت منجذب لهذا الشىء إلى حد أنك تحتاج إلى الانحناء نحوه ؟ اعتدل .. اعتدل أكثر ! »

واستطاع أخيراً أن ينقص قليلا من توترى ، وهذا القليل الذى حققه غير كثيراً من موقفى . ولا يستطيع أحد أن يدرك مدى الراحة التى كنت

أجس بها إلا إذا كان قد وقف على المنصة المفتوحة وقد أصابه الشلل لفرط التوتر الذى تمكن من عضلاته .

ويقول المدير : « إن اللسان الثرثار أو الأيدى والأرجل التى تتحرك بطريقة آلية على خشبة المسرح لا يمكن أن تحل محل العين المدركة . إن عين الممثل التى تنظر إلى الشىء وتراه تجذب انتباه المشاهد وتستطيع بذلك أن تكون علامة تحدد له ما ينبغى أن ينظر إليه . أما العين الفارغة فعلى العكس من ذلك تشتت انتباه المشاهد وتصرفه عن خشبة المسرح » .

وهنا عاد المدير إلى توضيح الأمر بالأضواء الكهربائية ثم قال : « لقد أريتكم سلسلة من الأشياء الشبيهة بما نعرفه فى الحياة . ورأيتم الأشياء بالطريقة التى ينبغى أن تنظروا إليها مع أنكم كثيراً ما تنظرون إليها . سأريكم الأشياء التى غالبا ما يكون انتباه الممثل معلقا بها وهو على خشبة المسرح » .

وأطفئت الأنوار جميعها مرة أخرى ورأينا مصابيح الضوء الصغيرة تلمع فى الظلمة وترسل أشعتها فى كل مكان ، فاندفع نورها إلى المسرح ثم إلى قاعة النظارة وفجأة اختفت الأنوار وسلط ضوء قوى على مقعد من مقاعد الأوركسترا .

وانبعث صوت من الظلام يسأل : « ماهذا ؟ »

وأجابه المدير قائلا : « هذا هو الناقد المسرحى القاسى . إنه لينال قدراً كبيراً من الاهتمام ليلة الافتتاح » .

ثم بدأت الأضواء الصغيرة تبرق من جديد ، ثم انطفأت ، وبعد ذلك ظهر من جديد ضوء قوى سلط هذه المرة على المقعد المخصص لمساعد مدير المسرح بين المقاعد الأمامية فى الصالة .

وماكاد هذا الضوء ينطفىء حتى أضىء على المنصة مصباح صغير ذو ضوء

ضعيف خافت وهنا يقول المدير بلهجة ساخرة : « هذا هو الشريك المسكين للممثل الذى لايلقى إليه إلا بقليل من الانتباه » .

وبعد ذلك أخذت الأنوار تضاء وتنطفىء فى كل مكان ، بينما كانت الأنوار الكبيرة تضاء كلها وتنطفىء كلها فى نفس الوقت أحيانا ، وكل منها على حدة أحيانا أخرى ، وكأننا فى احتفال كبير . وذكرنى ذلك بحفلة الاختبار التى قدمت فيها « عطيل » عندما كان انتباهى مشتتا فى جميع أرجاء المسرح ، ولم أكن قادراً على تركيز انتباهى فى شىء قريب منى إلا صدفة وفى لحظات معينة .

وقال المدير يسألنا : « هل اتضح لكم الآن أن الممثل ينبغى أن يختار موضوع انتباهه من بين الأشياء الموجودة على المنصة وفى المسرحية وفى الدور وفى المشهد ؟ إن تلك هى المشكلة الصعبة التى يجب عليكم أن تجدوا لها حلا » .

— ٤ —

ظهر اليوم رحمانوف مساعد المخرج وأعلن إلينا أن المدير قد طلب منه أن يحل محله لتمرتنا على الدرس .

وقد قال مساعد المخرج فى لهجة قوية وفى ثقة : « اجعلوا انتباهكم كله معى ، سيكون تمرينكم اليوم كالآتى : سأختار لكل واحد منكم شيئا معينا لينظر إليه . . وستلاحظون شكله الخارجى وخطوطه ، وألوانه وتفاصيله وخصائصه ، على أن تفرغوا من كل هذا بعد أن أكون أنا قد عددت ثلاثين وبعدها ستختفى الأضواء فلا تستطيعون أن تروا الشىء الذى وقع عليه الاختيار . ثم أطلب منكم أن تصفوه . وستذكرون لى فى الظلمة كل شىء احتفظت به ذاكرتكم البصرية ، ثم سنراجع العملية بعد إضاءة الأنوار وسنقارن ماقلتموه بالواقع . اصغوا جيداً . سأبدأ .

« ماريا — المرآة » .

فقالت ماريا : « ياإلهى ..أهذه هى ؟ »

فقال : « لايسمح بأسئلةلا لزوم لها ، إن ثمة مرآة واحدة فى الحجرة ولايوجد سواها . إن الممثل لابد أن يكون فطنا ..

« ليو — الصورة ، جريشا — النجفة ، سونيا — ألبوم الصور » .

فسألت سونيا فى صوتها المعسول : « أتعنى الألبوم ذا الغطاء الجلدى ؟ » .

فقال مساعد المخرج : « لقد أشرت إليه من قبل ، وأنا أقرر ما أقول .. لابد للممثل أن يكون يقظا سريع الفهم .. كوسيتا .. السجادة » .

فقلت .. « إن فى المكان أكثر من سجادة » .

فقال : « فى حالة عدم التأكد اختر لنفسك واحدة منها . قد تكون مخطئا ولكن لاتتردد ، ينبغى للممثل أن يكون حاضر الذهن . لاتتوقف لتسأل. ڤانيا: الزهرية . نيقولا : النافذة . داشا : الوسادة ، ڤاسيلى : البيانو . واحد — اثنان ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة ... » وأخذ يعد فى بطء حتى وصل إلى ثلاثين .. وبعدها قال « أطفئوا الأنوار » ثم نادانى أولا .

فقلت : « لقد طلبت منى أن أنظر إلى سجادة ولم أستطع أن أختار واحدة فى الحال فضاع منى بعض الوقت » .

فقال : « اختصر ، ولاتخرج عن الموضوع » .

فقلت : « إن السجادة عجمية ، ولون أرضيتها أحمر مائل إلى اللون البنى .. وثمة إطار كبير بمحاذاة الأطراف . » وأخذت فى وصفها حتى نادى مساعد المخرج قائلا « أضيئوا الأنوار » .

ثم قال : « إن كل ماتذكرته من أمرها خطأ ، إنك لم تستطع أن تحتفظ بصورة كاملة عنها .. لقد بعثرتها ياليو ..

فقلت : لا أستطيع أن أصف لك شيئا عن موضوع طلاتها ورسومها لأنها كانت بعيدة عن عينى ، كما أنى مصاب بقصر النظر ، وكل مارأيته

لم يكن أكثر من ظلال صفراء على أرضية حمراء » .

ثم طلب أن تضاء الأنوار وقال :

« ليس فى الصورة ماهو أحمر أو أصفر . » ثم نادى جريشا فقال جريشا : إن النجفة مطلية بالذهب وهى من النوع الرخيص وذات (دلايات) زجاجية » .

ثم أضيئت الأنوار وقال : « كوستيا ، صف لنا سجادتك مرة أخرى » . فقلت : « متأسف لم أكن أعلم أنى سأطالب بوصفها من جديد » .

فقال مساعد المدير : لاتجلسوا لحظة واحدة دون عمل شيء . إننى أحذركم جميعكم الآن بأنى سوف أختبركم مرتين بل أكثر ، حتى أظفر بفكرة دقيقة عن انطباعاتكم . ليو . . . » .

فقال ليو ، وقد أخذ على حين غرة : « لم أكن ملتفتا » .

وهكذا أجبرنا فى النهاية أن ندرس موضوعاتنا إلى آخر جزئية من جزئياتها وأن نصفها جميعها . أما أنا فقد دعيت خمس مرات قبل أن أنجح فى مهمتى . ولقد استمر هذا العمل نصف ساعة تحت ضغط شديد ، حتى تعبت عيوننا وتوترت أعصابنا ، ولم يكن من الممكن أن نستمر فترة أطول على هذا المنوال من العمل المرهق . ومن أجل هذا قسم الدرس إلى قسمين كل قسم يستغرق نصف ساعة ، على أن نأخذ درسا فى الرقص عقب نصف الساعة الأول . وقد قمنا فى القسم الثانى من الدرس بما قمنا به فى النصف الأول مع تغير وقت الملاحظة من ثلاثين ثانية إلى عشرين . وقد علق مساعد المخرج على هذا بقوله : إن زمن الملاحظة يمكن أن يقل أخيراً إلى مقدار ثانيتين .

— ٥ —

استمر المدير اليوم فى شرحه عن طريق الأضواء الكهربائية .

قال : « إننا ، حتى هذه اللحظة ، كنا نعالج أشياء فى صورة مواضع من النور . أما الآن فسأريكم دائرة الانتباه ، إنها تتألف من قسم بأكمله بأبعاد

كبيرة أو صغيرة . وتتضمن سلسلة من مواضع مستقلة من أشياء مختلفة .
وقد تنتقل العين من موضع إلى آخر من هذه المواضع ، ولكن لا ينبغى لها
أن تذهب أبعد من حدود دائرة الانتباه » .

كانت الظلمة شاملة فى أول الأمر ، وبعد لحظة أضىء مصباح كبير على
المنضدة التى كنت أجلس الى جوارها ، وألقى ظل المصباح دائرة من الأشعة
فوق رأسى ويدى ، وألقى ضوءاً براقا على وسط المنضدة ، حيث كان يوجد
عدد من الأشياء الصغيرة التى كانت تتلألأ وتعكس ألوانا من كل نوع .
أما باقى المسرح والقاعة فقد ابتلعتهما الظلمة .

وقال المدير : هذه البقعة المضاءة من المائدة تمثل دائرة انتباه صغيرة .
ثم قال : أنت نفسك أو قل بالأحرى إن رأسك ويديك اللذين يسقط
فوقهما الضوء هما مركز هذه الدائرة » .

وكان تأثير ذلك فى نفسى كالسحر ، فقد استطاعت كل الأشياء التى على
المائدة أن تجذب انتباهى دون إكراه ودون أن أبذل من جانبى أى جهد .
ففى دائرة من الضوء كهذه ، وفى وسط الظلمة تشعر بأنك على انفراد تام .
لقد شعرت ، وأنا تحت هذه الدائرة من الضوء ، إننى فى بيتى ، أكثر
مما أشعر بذلك وأنا فى حجرتى الخاصة .

فى مثل هذا الحيز الضيق ، كما هو الحال فى هذه الدائرة ، تستطيع أن
تستخدم انتباهك المركز فى اختيار شتى الأشياء، ورؤية أدق جزئياتها المعقدة
كما تستطيع أيضا القيام بأعمال دقيقة كأن تحدد تدرجات المشاعر والأفكار.
ومن الواضح أن المدير أدرك حالتى النفسية الذهنية ، فقد جاء مباشرة إلى
حافة المسرح وقال : « خذ مذكرة فى الحال عن مزاجك أو حالتك النفسية .
إننا نسمى مثل هذه الحالة « الشعور بالوحدة وسط الجمهور » فأنت فى جمهور
لأننا جميعا هنا ، وأنت تشعر بالوحدة لأنك انفصلت عنا بهذه الدائرة الصغيرة
من الانتباه وفى وسعك دائما فى أثناء أى حفلة من حفلات العرض ، وأمام

آلاف من المشاهدين أن تحصر نفسك فى هذه الدائرة كما تنفرد القوقعة بنفسها داخل صدفتها » .

وبعد لحظة أعلن المدير أنه سيرينا الآن . دائرة متوسطة ، عندئذ بدا كل شيء مظلما ، وأضاء مسقط الضوء منطقة أكثر اتساعا من الأولى، تشتمل على مجموعة من قطع عديدة من الأثاث ، منها المائدة وبضعة كراسى يجلس عليها بعض الطلبة ، وجانب من البيانو والمدفأة ، ومقعد كبير أمامها ووجدت نفسى فى وسط دائرة الضوء المتوسطة ، ولم نكن نستطيع بطبيعة الحال أن نتبين كل شيء جملة واحدة ، بل كان علينا أن نختبر المنطقة جزءاً جزءاً ، ومافيها من أشياء واحداً بعد واحد . فإن كل شيء داخل نطاق هذه الدائرة يعتبر موضوعا مستقلا .

وكان أكبر عيب فى هذا كله هو أن الدائرة الكبرى من الضوء المتحصل تعكس مايشبه التدرجات الضوئية التى كانت تسقط على الأشياء الموجودة خارج نطاق الدائرة ، الأمر الذى كان يجعل حائط الظلمة يبدو كأنه سد لايستعصى على المرئيات النفاذ فيه .

واستمر المدير قائلا : « لديك الآن الدائرة الكبيرة . » قال هذا ثم فاضت حجرة الجلوس كلها بالضوء وكانت الحجرات الأخرى مظلمة ولكنها سرعان ما أضيئت هى أيضا ثم قال المدير : « وهذه هى أكبر الدوائر ، أبعادها تتوقف على مدى أبصاركم . لقد وسعت الدائرة فى هذه الحجرة على أكبر قدر ممكن . ولكن إذا كنا نقف على شاطىء البحر أو فى سهل منبسط فإن الدائرة لن يحدها إلا الأفق ، ونحن نحصل على هذه المنظورات البعيدة المدى فوق المنصة بتصويرها على ستار خلفى .

« والآن دعونا نحاول إعادة التمرينات التى قمنا بها الآن ، غير أننا فى هذه المرة سوف نقوم بها والأنوار مضاءة » .

وجلسنا جميعا على خشبة المسرح ، حول المائدة الكبيرة ، وفرقنا المصباح

الكبير . وكنت أنا فى نفس المكان الذى كنت فيه منذ لحظات ، وأحسست لأول مرة أننى غامرنى الشعور بالوحدة وسط جمهور — والآن كان مفروضا أن نجدد هذا الشعور مع وجود الأضواء كاملة وليس فى أذهاننا إلا دائرة انتباه متخيلة .

وعندما أخفقنا فى محاولاتنا شرع المدير يشرح لنا السبب فى ذلك قال :
« عندما كان هناك ذلك المسقط الضوئى المحوط بالظلمة من كل جهاته كان كل شىء داخله يجذب انتباهكم . وذلك لأنه لما كان كل شىء خارج هذا المسقط لا يمكن رؤيته لم يكن ثمة مايسترعى الانتباه . إن محيط هذه الدائرة خطوط بالغة الحدة ، والظلال المحيطة بها بالغة الجود بحيث لم تكن بكم رغبة فى تجاوز حدودها .

« عندما تكون الأضواء مضاءة ، فإن المشكلة تختلف اختلافا كليا ، فعدم وجود حدود واضحة تحدد دائرة الانتباه يضطركم إلى أن تنشئوا دائرة ذهنية ، وألا تسمحوا لأنفسكم بالنظر خارج حـــدودها . ويجب أن يحل انتباهكم فى هذه الحالة محل الضوء بحيث يمسككم داخل حدود معينة ، وذلك على الرغم من قوة جاذبية الأشياء ذات الأنواع الشاملة والتى ترى الآن خارج الدائرة . لذلك وجب أن تتغير طريقة المحافظة على دائرة الانتباه بما أن الظروف داخل المسقط الضوئى وخارجه متضادة . »

ثم حاول المدير بعد ذلك تخطيط المنطقة الجديدة بطائفة من الأشياء الموجودة فى الحجرة . مثال ذلك أن المائدة المستديرة مثلت دائرة واحدة هى الدائرة الصغرى ، وفى مكان آخر على المنصة مثلت السجادة ، التى كانت أكبر قليلا من المائدة التى عليها ، الدائرة الوسطى ، كما مثلت أكبر سجادة فى الحجرة الدائرة الكبيرة . ثم قال المدير : « والآن لنعتبر الشقة كلها تمثل الدائرة الكبرى » .

وهنا ، تسقط فى يدى ، وفشل كل شىء كان يساعدنى على التركيز من قبل . وأحسست بالعجز .

ولكى يشجعنا المدير قال : « الزمن والصبر سوف يعلمانكم كيف تستخدمون الطريقة التى اقترحتها عليكم الآن . فلا تنسوها . وفى الوقت نفسه سأريكم حيلة فنية أخرى سوف تساعدكم فى توجيه انتباهكم . إن الدائرة كلما ازدادت اتساعا فلابد أن تمتد منطقة انتباهكم وتتسع . على أن هذه الدائرة لا يمكن أن تستمر فى الاتساع إلا بالقدر الذى يجعلها لا تخرج عن نطاق انتباهكم ، على أن يكون ذلك داخل خط متخيل . ويجب عليكم فى اللحظة التى تبدأ فيها حدود دائرة انتباهكم فى التذبذب والاهتزاز أن تنسحبوا سريعا إلى دائرة أصغر يمكن أن يحتويها انتباهكم البصرى .

« وعند هذا الموضع كثيراً ما تتعرضون للمتاعب . فقد ينزلق انتباهكم ويغدو مشتتا لايعرف أين يستقر . فينبغى لكم أن تجمعوه من جديد وتعيدوا توجيهه بأسرع ماتستطيعون إلى موضع واحد أو شىء واحد . كأن توجهوه إلى ذلك المصباح مثلا . إنه لن يبدو براقا كما كان عندما كان الظلام يحدق به من كل مكان . ومع هذا فسيكون من القوة بما يضمن استرعاء انتباهكم .

« وعندما تكونون قد أرسيتم موضع الانتباه هذا فأحيطوه بدائرة صغيرة يكون المصباح مركزاً لها . ثم وسعوا هذه الدائرة واجعلوها دائرة متوسطة بحيث تحتوى على دوائر صغيرة عديدة . ولن تكون كل من هذه الدوائر الصغرى بحاجة إلى تقويتها بموضع مركزى. وإذا كان لا بد أن تحصل على مثل هذا الوضع فتخير شيئا جديداً . ثم أحطه بدائرة أخرى صغيرة . ثم طبق نفس الطريقة على الدائرة المتوسطة . »

غير أننا كنا فى كل مرة يتسع فيها انتباهنا إلى موضع معين . كنا نفقد

السيطرة على انتباهنا . وكان المدير كلما فشلت تجربة يقوم بمحاولات أخرى جديدة لكى يقنعنا بما يريد .

وبعد قليل انتقل المدير إلى وجه آخر من أوجه هذه الفكرة فقال : « هل لاحظتم أنكم دائما حتى الآن فى مركز الدائرة ؟ ومع ذلك فقد تجدون أنفسكم أحيانا خارجها ، مثال ذلك . . . »

ثم تلاشت جميع الأضواء ، وأضىء نور فى سقف الحجرة المجاورة ملقيا دائرة من الضوء على مفرش المائدة الأبيض وعلى الصحون .

ثم قال : « أنتم الآن خارج حدود دائرة انتباهكم الصغيرة ، ودوركم الآن دور سلبى ، إنه دور الملاحظة . وكلما اتسعت دائرة الضوء وزادت المنطقة المضاءة فى حجـــرة المائدة فسوف تتسع دائرة ملاحظتكم بنفس النسبة . وتستطيعون أيضاً أن تستخدموا نفس الطريقة فى اختيار مواضع انتباه فى هذه الدوائر التى تقع فيما وراءكم . »

— ٦ —

وعندما قلت للمدير اليوم: إننى تمنيت ألا أحتاج أبداً إلى الانفصال عن الدائرة الصغيرة أجابنى قائلا : « تستطيع أن تحملها معك أينما كنت ، على خشبة المسرح أو خارجا عنها . هلم فاصعد على المنصة وامش فوقها ، غير مكانك ، أسلك كما لو كنت فى بيتك . »

فصعدت إلى المنصة وخطوت بعض خطوات نحو المدفأة ، لقد غدا كل شىء مظلما تماما ، ثم جاءنى مسقط ضوئى من مكان ما وأخذ يتحرك معى . على الرغم من تجولى فقد شعرت بالطمأنينة وكأننى فى بيتى وأنا فى مركز دائرة صغيرة . ومشيت أعلى وأسفل الحجرة يتبعنى المسقط الضوئى . وعندما ذهبت إلى النافذة جاء الضوء معى إلى هناك أيضاً ، ثم جلست إلى

البيانو وكان الضوء لا يزال معى ، وقد أقنعنى ذلك بأن دائرة الانتباه الصغيرة التى تتحرك معى هى أهم الأشياء التى تعلمتها وأكثرها استعمالا .

ولكى يوضح المدير فائدة هذه الدائرة فقد حكى لنا قصة هندية عن مهراجا كان على وشك أن يختار له وزيراً ، فأعلن أنه لن يختار إلا الرجل الذى يستطيع أن يمشى على قمم حيطان المدينة وهو يحمل طبقاً ممتلئا لحافته باللبن ، دون أن تسقط منه نقطة لبن واحدة. فكان كثير من المتقدمين لهذه التجربة يصرخون ويفزعون ، وفى عبارة أخرى كانوا يذهلون فيقع منهم اللبن . وهنا يقول المهراجا : « هؤلاء لا يصلحون ليكونوا وزراء . . . »

ثم جاء رجل لم يستطع الصراخ ولا الفزع ، ولا أى لون من ألوان الذهول أن يزحزح عينيه عن حافة الإناء .

وعند ذلك صرخ قائد قوات الجيش قائلا : « أطلقوا النار ! »

فأطلقوها ، ولكن بغير جدوى .

وهنا صاح المهراجا قائلا : « هذا هو الوزير الحق . . . »

ثم جاء به فسأله : « ألم تسمع الصيحات ؟ »

فأجاب : كلا

فسأله : « ألم تر المحاولات التى قمنا بها لإزعاجك ؟ »

فقال : « كلا . »

فعاد يسأله : « ألم تسمع طلقات النار ؟ »

وعاد يجيبه : « كلا لقد كنت أرقب اللبن . »

ولكى يصور لنا المدير دائرة الانتباه المتحركة ، ولكن تصويراً ماديا هذه المرة فقد جعل كلا منا يمسك طوقا خشبياً فى يده. وكان بعض هذه الأطواق صغيراً وبعضها كبيراً ، حسب حجم الدائرة التى يراد خلقها . وكنت كلما مشيت بالطوق فى يدى حصلت على صورة دائرة الانتباه المتحركة التى علىّ

أن أتعلم كيف أحملها معى أينما ذهبت ولقد وجدت من الأسهل أن أطبق هذا الاقتراح بعمل دائرة انتباه من مجموعة أشياء . وكان فى وسعى أن أقول لنفسى : إن دائرة انتباهى يمكن أن تبدأ من طرف مرفق ذراعى اليسرى إلى مرفق الذراع اليمنى وتشتمل على قدمى اللتين تتقدمان إلى الأمام كلما مشيت . ووجدت أننى أستطيع أن أحمل هذه الدائرة معى بسهولة، وأن أحصر نفسى داخلها ، وأن أجد فيها الشعور بالوحدة وسط الجمهور . وحتى فى طريقى إلى المنزل . وفى زحمة الطريق . وتحت ضوء الشمس كنت أجد من الأسهل كثيراً أن أرسم خطا حول نفسى ، وأن أبقى فيه، من أن أكون على خشبة المسرح . مع أضواء المسرح الأمامية المعتمة . وفى يدى طوق .

— ٧ —

قال المدير : « لقد كنا حتى الآن نعالج مانسميه « الانتباه الخارجى » وهو الانتباه الموجه إلى الأشياء المادية التى تقع خارجنا . ثم انتقل فى شرحه إلى مايسمى بالانتباه الداخلى » الذى يتركز فى أشياء نراها . ونسمعها ونلمسها ، ونشعر بها فى ظروف متخيلة . وهنا ذكرنا بما قاله سابقا عن التخيل وكيف أننا كنا نشعر أن مصدر أى صورة متخيلة إنما هو مصدر داخلى . ومع ذلك كان يحمل ذهنيا إلى مركز خارج نفوسنا . وقد قال : إن ما يحدث فى الواقع من رؤيتنا أمثال هذه الصور بالبصيرة الداخلية يصدق كذلك على حواسنا الأخرى من سمع . وشم . ولمس وذوق . . . . »

ثم قال : « إن الأشياء التى يشملها انتباهكم الداخلى موزعة على جميع أنواع حواسكم الخمس » .

« إن الممثل على خشبة المسرح إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها . إنه يعيش إما حياة واقعية أو حياة متخيلة . وهذه الحياة المعنوية تقدم مورداً لاينضب من مادة التركيز الداخلى لانتباهنا . والصعوبة فى استخدام

هذه المادة إنما تنحصر فى أنها مادة هشة غير متماسكة . إن الأشياء المادية التى تحيط بنا على خشبة المسرح تحتاج الى انتباه مدرب . أما الأشياء المتخيلة فهى تتطلب قوة من التركيز أكثر تنظيما مما تتطلبه الأشياء المادية .

« وما قلته فى دروسى السابقة عن موضوع التركيز الخارجى ينطبق بنسبة مماثلة على التركيز الداخلى » .

« إن للتركيز الداخلى أهمية خاصة بالقياس إلى الممثل ، وذلك لأن جزءاً كبيراً من حياته يقع فى نطاق ظروف متخيلة » .

« وحينما تكونون خارج المسرح يلزمكم أن تمارسوا التمرين على ذلك فى حياتكم اليومية ؛ ولتحقيق هذا الغرض يمكنكم أن تستخدموا نفس التمرينات التى قمنا بها فى موضوع التخيل بما أن لها نفس التأثير فى موضوع تركيز الانتباه » .

« فعندما تكون قد ذهبت إلى سريرك فى الليل ، وأطفأت نور حجرتك ، مرن نفسك على أن تستعيد ما حدث فى يومك كله ، وحاول أن تسجل كل جزئية ملموسة وممكنة ، فإذا كنت تستعيد تذكر وجبة غذاء فلا تكتف باستذكار الطعام فحسب ، ولكن أعد رؤية الأطباق التى قدمت إليك ، وكيف كان ترتيبها العام واستعد كل الأفكار والانفعالات الداخلية التى تضمنتها أحاديثك على المائدة ، ثم حاول فيما بعد أن تجدد ذكرياتك الأقدم من تلك .

« واجتهد فى أن تعاين بالتفصيل الشقق والحجرات والأماكن المختلفة التى حدث أن مشيت فيها أو شربت فيها شايا ، ثم تخيل جميع الأشياء الفردية المتصلة بألوان نشاطك هذه . وحاول أيضا أن تتذكر بقدر ما تستطيع من وضوح أصدقاءك ، والغرباء عنك ، بل غير هؤلاء وهؤلاء ممن مروا بك . فهذا هو الطريق الوحيد لتنمية طاقة قوية حادة ومتمكنة للانتباه الداخلى والخارجى . وتحقيق ذلك يتطلب عملا طويلا ومنظما . إن قيامك بعملك اليومى فى نزاهة وبضمير حى يعنى ألا بد لك من إرادة قوية وتصميم لا ينثنى ، واحتمال لا يفتر . . »

— ٨ —

قال المدير في درس اليـــوم : « لقد كنا نقوم بتجارب في موضوع الانتباه الداخلي والخارجي وكنا نقوم باستخدام الأشياء بطريقة شكلية آلية فوتوغرافية .

« وقد كنا نلزم أنفسنا باستخدام انتباه من النوع الذى لا ضبط له ، أو النوع الذى يقوم على أساس عقلي . وهو نوع ضرورى للممثلين غير أنه لا يقع لهم كثيراً . إنه يفيدهم بخاصة فى جمع انتباههم الذى قد تشتت . إذ أن النظرة البسيطة للشيء تساعد فى تبينه ، غير أنها لا تستطيع أن تتبينه لفترة طويلة . ولـكى تتمكن من إدراكك لشيء فى أثناء تمثيلك ، فإنك تحتاج إلى نوع آخر من الانتباه الذى يؤدى إلى رد فعل عاطفي . . لابد أن يكون ثمة مايثير اهتمامك فى الشيء الذى هو موضـــوع انتباهك ويساعد فى تحريك جهازك الإبداعى كله .

« وليس من الضرورى ، بطبيعة الحال ، أن تضفى على كل شيء حياة متخيلة ، ولـكن عليك أن تستجيب لتأثيره فى نفسك » .

ولـكى يعطينا مثلا للفرق بين الانتباه القائم على العقل والانتباه القائم على الإحساس ، قال : « انظروا إلى تلك النجفة الأثرية التى ترجع إلى أيام الإمبراطور . كم فرعا لها ؟ ما شكلها ونوع تصميمها ؟

« لقد كنتم تستخدمون انتباهكم الخارجى العقلى فى اختبار هذه النجفة . والآن أريد منكم أن تخبرونى : هل تروقكم ؟ وإذا صح أنها تروقكم فماذا فيها مما يجذب انتباهكم بنوع خاص ؟ وفى أى شيء يمكننا استخدامه ؟ يمكنكم أن تقولوا : إن هذه النجفة ربما كانت توضع فى بيت فيلد مارشال وهو يستقبل نابليون ، بل ربما كانت معلقة فى حجرة الإمبراطور الفرنسى

نفسه عند ما كان يوقع الوثيقة التاريخية المشتملة على لائحة المسرح الفرنسي بباريس .

« فى هذه الحالة سيبق الشىء موضع انتباهكم كما هو بلا تغيير ، أما الآن فقد عرفتم أن الظروف المتخيلة تستطيع أن تحول صورة الشىء نفسه وأن ترفع من رد فعل انفعالاتك نحوه .

— ٩ —

قال فاسيلى اليوم : إنه يخيل إليه أنه ليس من الصعب فحسب ، بل لعله من المستحيل ، أن يشغل تفكيره بالدور ، والطرق الفنية ، والمشاهدين ، والنص والتلميحات للمخاطب بالكلام ، ومجموعة مراكز الانتباه . . كل ذلك فى وقت واحد .

فقال المدير : « إنك تشعر بعجزك إزاء مثل هذا العمل ، فى حين يستطيع أى بهلوان بسيط فى سيرك أن يقوم فى غير تردد بمجموعة من الأشياء الصعبة المعقدة معرضا حياته للخطر فى أثناء القيام بها . والسبب فى أنه يستطيع أن يفعل ذلك ، هو أن الانتباه يتألف من طبقات كثيرة ، وأن هذه الطبقات لا تتدخل إحداها لحسن الحظ فى الطبقة الأخرى . وتستطيع العادة أن تجعل جزءاً كبيراً من انتباهك آليا . وأصعب المراحل هى المراحل الأولى من تعلمك طرق الانتباه . وإذا كنت تعتقد حتى الآن أن الممثل يعتمد على مجرد إلهام فيجب عليك أن تغير اعتقادك هذا . فإن الموهبة بلا عمل ليست إلا مادة من المواد الخام التى لم يتناولها الصقل .

ثم تبع ذلك مناقشة مع جريشا حول الجدار الرابع . وكانت المشكلة هى كيف يمكننا أن ننظر إلى شىء على هذا الجدار دون أن ننظر إلى المشاهد وكان جواب المدير على هذا مايلى :

« لنفترض أنك تنظر إلى هذا الجدار غير الموجود ؛ إنه قريب جداً فكيف ينبغى أن تركز عينيك؟ ستكون زاوية اتجاه بصرك فى هذه الحالة هى تقريباً نفس الزاوية التى يتجه إليها بصرك لو كنت تنظر إلى طرف أنفك .

هذه هى الطريقة الوحيدة التى بواسطتها تستطيع أن تثبت انتباهك على شىء متخيل على الجدار الرابع .

« ومع ذلك فماذا يصنع معظم الممثلين : إنهم يتظاهرون بالنظر إلى هذا الجدار المتخيل . يركزون عيونهم على أحد الجالسين فى المكان المخصص للموسيقى . ومن هنا تكون زاوية بصرهم مختلفة عما ينبغى أن تكون عليها عندما ينظرون إلى شىء قريب . فهل تظن أن الممثل نفسه أو الشخص الذى يواجهه فى التمثيل ، أو المشاهد ، يستطيع أن يرضى رضاً حقيقياً عن مثل هذه الغلطة العضوية والجسمية ؟ هل يستطيع الممثل أن يخدع طبيعته الخاصة أو أن يخدعنا نحن بصورة ناجحة باقتراف هذا العمل غير الطبيعى . ؟

« تصور أن دورك يقتضى منك أن تنظر عبر الأفق فى البحر المحيط حيث يكون شراع سفينة لا يزال مرئياً . فهل تتذكر كيف ستركز عينيك لترى الشراع ؟ إن عينيك ستكونان ناظرتين فى شبه خطين متوازيين . ولكى تجعلهما تتخذان هذا الوضع وأنت واقف على خشبة المسرح يجب عليك أن تحرك الجدار ذهنياً إلى نهاية قاعة النظارة وأن تجد لك فى مكان ما وراء الصالة مركزاً متخيلا تستطيع أن تثبت عليه انتباهك . وفى هذه الحالة أيضاً يترك الممثل عينيه كأنهما مركزتان على أحـــد الأشخاص فى المكان المخصص للموسيقى .

« وعندما تتعلم بمساعدة المهارة الفنية المطلوبة كيف تضع الشىء فى مكانه الصحيح . وكيف تدرك العلاقة بين الرؤية والمسافة ، عندما تحقق كل هذا سوف يكون فى مقدرتك أن تنظر تجاه قاعة النظارة تاركا نظرك يتجاوز النظارة أو يتحاشى النظر إليهم . أما الآن فأدر وجهك إلى اليمين أو اليسار . إلى أعلى أو إلى أحد الجانبين ولا تخف من ألا يرى عينيك أحد . ومع ذلك

فعندما تشعر بالضرورة الطبيعية لأن تفعل مثل هذا فسترى أن عينيك سوف تتحولان من تلقاء نفسهما تجاه شيء يتجاوز الأضواء الأرضية وإذا حدث هذا فسيحدث بطريقة طبيعية غريزية ، سليمة . ومع ذلك تجنب النظر إلى هذا الجدار الرابع غير الموجود أو إلى ماوراء الصالة . مالم تشعر بحاجة يقتضيها عقلك الباطن . حتى تكون قد تمت لك المهارة الفنية التى تمكنك من أدائها .

— ١٠ —

قال لنا المدير فى درس اليوم :

« ينبغى للممثل أن يكون دقيق الملاحظة . لا على خشبة المسرح فقط . بل فى واقع الحياة أيضاً . يجب أن يركز تفكيره على الشيء الذى يسترعى انتباهه بكل ماأوتى من قوة . يجب أن ينظر للشيء . لا كما ينظر العابر الشارد الذهن ، بل يجب أن يتعمقه وينفذ إلى صميمه . وإلا فإن طريقته الإبداعية كلها سوف تنتهى الى الاختلال وعدم الاتزان وانبتات الصلة بينها وبين الحياة الواقعية .

« إن ثمة أناساً أنعمت عليهم الطبيعة بقوة الملاحظة . إنهم يكونون فى أذهانهم فى غير مشقة فكرة نافذة عن أى شيء يجرى حولهم أو يجرى فى أنفسهم أو فى أنفس غيرهم . وهم يعرفون كذلك كيف يستخلصون من هذه الملاحظات ماله دلالة مميزة أو ماهو فذ فى ذاته أومايتسم بصبغة تلفت النظر . أنت اذا سمعت أمثال هؤلاء الناس يتكلمون راعك مقدار ما يفتقده الذين لا يتمتعون بقوة الملاحظة .

« وثمة من الناس من يعجزون عن تطوير قوة الملاحظة حتى بالقدر الكافى

لاحتفاظهم بأبسط مصالحهم . وإذا كان هــؤلاء يعجزون عن ملاحظة الأشياء التى تهمهم فإن عجزهم عن دراسة الحياة نفسها يكون أشد من ذلك وأنكى .

« إن أوساط الناس ليس لديهم أية فكرة عن كيفية ماتدل عليه ملامح الوجوه أو نظرة العين أو نغمة الصوت . حتى يفهموا الحالة الذهنية للرجل الذى يخاطبونه . إنهم يعجزون عن إدراك حقائق الحياة المعقدة إدراكا سريعاً . كما أنهم يعجزون عن حسن الإصغاء لكى يفهموا مايسمعون . ولو أنهم قدروا على ذلك لكانت الحياة بالقياس إليهم أفضل وأيسر ولأصبح عملهم الإبداعى أخصب وألطف وأشد عمقاً بما لا يقاس . غير أنك لا تستطيع أن تضع فى إنسان ماليس يملك . وهو لا يستطيع إلا أن يطور مالعله ينطوى عليه من قوى . وهذا التطوير يستلزم جهوداً كبيرة فى مجال الانتباه كما يستلزم قدراً كبيراً من الوقت ومن الرغبة فى النجاح والتمرين المنتظم .

« ولكن كيف نعلم غير القادرين على الملاحظة إلقاء البال إلى ما تحاول الطبيعة والحياة أن تريهم ؟ إن أول شىء بالنسبة لهؤلاء ، هو أن يتعلموا النظر إلى الأشياء والإصغاء إليها والاستماع إلى ماهو جميل . فأمثال هذه العادات تتسامى بعقولهم وتثير مشاعرهم التى سوف تترك آثارا عميقة فى ذاكراتهم الانفعالية . إن الحياة ليس فيها ماهو أجمل من الطبيعة . ومن ثمة وجب أن تكون الطبيعة موضوع الملاحظة الدائمة . فأنت إذا أخذت زهرة صغيرة أو وريقة من وريقاتها ، أو بيتا من بيوت العنكبوت ، أو رسماً تركه الجليد على زجاج النافــذة ، ثم حاولت أن تعبر فى كلمات عن الأسباب التى من أجلها تبعث هذه الأشياء السرور فى نفسك ، رأيت أن مثل هذا المجهود سوف يجعلك تلاحظ الشىء الذى تراه عن كثب وبإمعان

أشد لكى تتمكن من تذوقه وتحديد صفاته . وغير قمين بك أن تغض من قيمة الجانب المظلم من الطبيعة. وتستطيع أن تلتمس هذا الجانب فى المستنقعات وفى فطر البحار وفى الأوبئة التى تسببها الحشرات . لتدرك أن وراء هذه الظواهر جمالا مختبئاً بقدر ما يوجد الشىء القبيح فى الشىء الجميل . والشىء الجميل جمالا حقيقياً لا يمكن أن يخشى عليه مما يشوه جماله .

« وليس من شك فى أن التشويه كثيراً مايؤكد الجمال ويزيده حسناً . انشد الجمال حثيثا وانشد ضده . ثم حدد كلا منهما . وتعلم كيف تتعرف إليهما وكيف تراهما وإلا كان فهمك للجمال فهما منقوصا وذا حلاوة غير طبيعية ، أو هذا الفهم العاطفى السطحى الذى يغتر بالبهرج . »

ثم انتقل بعد ذلك إلى ما أنتجه الجنس البشرى من الفن ، والأدب ، والموسيقى فقال :

« إن فى أعماق كل عملية من عمليات الحصول على مادة إبداعية لعملنا يوجد انفعال . على أن الإحساس لايستطيع أن يحل محل مقدار كبير من العمل من جانب عقولنا . ولعلك تخاف من أن تتلف بعض اللمسات التى قد تضيفها عقولنا إلى المادة المستمدة من الحياة . كلا — لا ينبغى أن تخاف من ذلك أبدا . فكثيرا ماتزيد هذه الإضافات الأصيلة من قيمة هذه المادة إذا كان إيمانك بها إيمانا صادقا .

« دعونى أتحدث إليكم عن المرأة العجوز التى رأيتها مرة تدفع أمامها عربة صغيرة من عربات الأطفال فى شارع متسع بسقت على جانبيه الأشجار ، وكان فى العربة قفص بداخله طائر من طيور الكناريا . ولعل المرأة كانت تضع كل حاجياتها فى هذه العربة لتصل بها إلى بيتها بلا مشقة . ولكننى رأيت أن أنظر إلى هذا الأمر من زاوية أخرى ، ومن ثمة ذهب بى الظن إلى أن العجوز المسكينة قد فقدت جميع أطفالها وأحفادها . وأن الكائن

الوحيد الذى تبقى لها من حياتها كلها هو هذا الكنار . ولذلك خرجت به فى نزهة إلى هذا الطريق المورف. تماما كما كانت تأخذ حفيدها من مدة قصيرة قبل أن تفقده . فهذا كله أكثر أهمية وأليق بالمسرح منه بالحقيقة الواقعية. فلماذا لا أحشد هذا الانطباع فى خزانة ذاكرتى ؟ ولكننى لست من هؤلاء الفهارسيين المكلفين بجمع الحقائق الدقيقة أننى هذا الفنان الذى لا بد أن تتوفر لديه المادة التى تحرك انفعالاته .

« وبعد أن تعلمت كيف تلاحظ الحياة من حولك وكيف تستغلها فى عملك . عليك أن تنتقل إلى المادة الانفعالية التى هى أكثر الأشياء أهمية وأشدها ضرورة وأوفرها حياة والتى يقوم عليها معظم خلقك وإبداعك الفنى . وأعنى بها تلك الانطباعات التى تحصل عليها من اتصالك الشخصى المباشر بالناس ، وهذه المادة يصعب الحصول عليها ، لأنها فى معظمها ، تكون مختلطة وغير محددة . ولا يمكن إدراكها إدراكا باطنيا . ولا شك أن كثيرا من تجاربنا الروحية غير المرئية تنعكس فى ملامح وجوهنا وفى أعيننا وفى صوتنا وكلامنا وإشاراتنا . ولكن ليس من السهل عليك ، على الرغم من كونها كذلك، أن تدرك أعماق غيرك . وذلك لأن الناس فى كثير من الأحيان لا يفتحون أبواب نفوسهم . ولا يسمحون لغيرهم بأن يروها على حقيقتها .

« وعليك عندما تتضح لك الحياة الداخلية للشخص الذى هو موضوع ملاحظاتك عن طريق أفعاله وأفكاره ودوافعه أن تتتبع أفعاله عن كثب، وأن تدرس الظروف التى يجد نفسه فيها . واسأل نفسك : لماذا يفعل هذا أو ذاك ؟ وماذا كان يتردد فى نفسه ؟

« ونحن لا نستطيع ، فى كثير من الأحيان ، أن نصل إلى معلومات قاطعة لمعرفة الحياة الداخلية للشخص الذى ندرسه، بل لا نستطيع الوصول إلى تلك المعلومات إلا عن طريق شعورنا البديهى . ونحن هنا نعالج أدق

أنماط تركيز الانتباه ، كما نعالج قوى الملاحظة التى تقوم أساسا على اللاوعى، ذلك أن النمط العادى من انتباهنا ليس من الكفاية بحيث يحقق عملية النفاذ إلى نفسية أى شخص آخر .

« وإنى لأخدعكم إذا أكدت لكم أن مهارتكم الفنية تستطيع أن تحقق لكم الكثير فى هذا المجال . وكلما تقدمتم فى عملكم سوف تتعلمون طرقا أكثر وأكثر تستطيعون بها حفز نفوسكم اللاواعية وإشراكها فى عملية إبداعكم وخلقكم . غير أننا يجب أن نعترف بأننا لا نستطيع أن نقتصر فى دراستنا للحياة الداخلية عند غيرنا من البشر على مهارتنا الفنية العلمية . »

الفصل السادس

استرخاء العضلات

— ١ —

عندما دخل المدير حجرة الدراسة طلب من ماريا وفانيا ومنى أن نقوم بتمثيل المشهد الذى احترقت فيه النقود .

فصعدنا إلى المنصة وشرعنا فى التمثيل .

وسار كل شىء فى البداية سيراً حسنا . ولكن عندما وصلنا إلى الجزء المفجع من المشهد . أحسست أن شيئا يضطرب فى داخلى فضغطت بكل قوتى على شىء تحت يدى قاصداً أن أمد نفسى بشىء من المعونة يأتينى من الخارج وإذا شىء ينكسر فجأة ، وإذا أنا فى الوقت نفسه أشعر بألم حاد ، وبسائل دافىء يبلل يدى .

ولم أكن أعى شيئاً عندما أغمى على . والذى أذكره هو أننى كنت أسمع بعض الأصوات المختلطة . وبعد ذلك اعترانى ضعف متزايد ودوار ، ثم عدم الشعور بأى شىء .

وقد جعلت المدير هذه الحادثة المشئومة (التى قطع منى فيها شريان وفقدت فيها كثيراً من الدم حتى لقد اضطررت إلى التزام فراشى بسببها بضعة أيام) يغير من خطته ويضع فى رأس البرنامج بعض تمريناتنا الجسدية . وقد جاءنى بول بخلاصة ملاحظاته . فإذا تورتسوف يقول :

« وإنه لمن الضرورى أن نعدل من النظام الدقيق الذى وضعناه لبرنامجنا . وأن نشرح لكم خطوة هامة نسميها « تحرير عضلاتنا » متقدمة إلى حد ما على

النظام المعتاد . والموضع الطبيعي الذى كان ينبغي أن أحدثكم فيه عن هذه النقطة هو الموضع الذى كنا نصل فيه إلى التحدث عن الجانب الخارجي لتمريناتنا ، غير أن حالة كوستيا جعلتنا نناقش هذا الموضوع الآن .

« إنكم لم تكونوا تستطيعون فى مستهل عملنا هذا أن تدركوا شيئاً عن الشرور التى تنتج عن تشنج العضلات وتقلص أعضاء الجسم . إن الشخص الذى تكون نبرات صوته لطيفة بطبيعتها إذا حدث لجهازه الصوتى شيء من ذلك يصبح شخصاً أجش الصوت ، بل ربما فقد صوته ، وإذا أصيبت قدما ممثل بتقلص فإنه يمشى كمن أصابه شلل ، فإذا كانت الإصابة فى يده اعتراهما الخدر وتحركتا كما تتحرك العصى . ومثل هذه التشنجات تحدث للعمود الفقرى أو الرقبة أو الأكتاف . وكل هذه الحالات تعجز الممثل وتحول بينه وبين التمثيل . على أن أسوأ هذه الحالات كلها مايصيب منها وجه الممثل . إذ تلوى تجاعيده وتصيبها بالشلل وتجعل تعبير الوجه جامداً كأنه الصخر . وتجحظ العينان . وتضفى العضلات المتوترة على الوجه صورة قبيحة مضادة لما يجرى داخل نفسه . . صورة لا اتصال بينها وبين انفعالاته ، وقد يصيب التشنج الحجاب الحاجز وغيره من الأعضاء المتصلة بجهاز التنفس ، وعندئذ يعوق التنفس الطبيعي ويسبب قصر النفس . وهذا التوتر العضلى يؤثر أيضاً فى أجزاء أخرى من الجسم ، ولا يمكن أن يكون له إلا أثره الوبيل على الانفعالات التى تجيش بها نفس الممثل وعلى طرق تعبيره عنها ، وعلى حالة مشاعره العامة .

« ولكى نقنعكم بمدى مايصيب التوتر العضلى أعمالنا بالشلل ، وبأنه مرتبط بحياتنا الداخلية ، نقوم بتجربة تثبت ذلك . فإليكم هذا البيانو الكبير . حاولوا أن ترفعوه » . وهنا يبذل الطلاب كل بدوره مجهوداً كبيراً حتى ينجحوا فى رفع جانب واحد من هذه الآلة الثقيلة .

ويقول المدير لأحد التلاميذ : « اضرب بسرعة فى أثناء حملك للبيانو

٩ × ٣٧ . إنك لاتستطيع . . حسن . إذن استخدم ذاكرتك البصرية فى تذكر جميع محال هذا الشارع من بدايته إلى مبنى المسرح . . ألا تستطيع أن تعمل ذلك أيضا ؟ إذن غن لى الكافايتنا من فاوست .. إن الحظ لايواتيك. حسن ، حاول أن تتذكر طعم صحن من يخنى الكلاوى ، أو لمس نسيج من الحرير أو رائحة شىء محترق » .

ولكى ينفذ الطالب أوامر المدير أنزل هذا الجانب من البيانو الذى كان يحمله بمجهود كبير ، ثم استراح لحظة ، وأخذ يستذكر الأسئلة التى وجهت إليه ، وذلك بأن جعلها أولا ترسب فى عقله ثم شرع فى الاستجابة لها ، وهو يستجيش كل إحساس مطلوب . وبعد ذلك جدد مجهوده العضلى ثم رفع جانبا من جوانب البيانو بصعوبة .

وعند ذلك قال له تورتسوف : « وهكذا نرى أنه لكى تجيب على أسئلتى يجب أن تدع هذا الحمل ، وأن ترخى عضلاتك . وبعد ذلك فقط يمكنك أن تكرس نفسك لعمل حواسك الخمس .

« فهلا يثبت هذا أن التوتر العضلى يؤثر فى التجربة الانفعالية الداخلية؟ إنك طالما كنت تعانى من هذا التوتر الجسمانى فلن تقدر حتى على التفكير فى التدرجات الدقيقة للشاعر ، أو فى الناحية النفسية لدورك . ومن ثم كان لزاما عليك قبل أن تحاول خلق أى شىء أن تجعل عضلاتك فى حالتها الطبيعية حتى لاتعوق أفعالك .

« وأمامكم حادثة كوستيا التى هى حالة مقنعة . ونحن نأمل أن يكون ما أوقعه فيه حظه السىء درسا نافعا له ، ولكم جميعا . وذلك فيما لاينبغى أن تعملوه على خشبة المسرح . »

وهنا سأل أحد الطلبة : « ولكن أمن الممكن أن تخلص نفسك من هذا التوتر ؟ »

وعندئذ ذكرنا المدير بحالة الممثل الذى جاء وصفه فى كتاب « حياتى فى الفن » . والذى كان يعانى من استعداد بالغ الشدة إلى التشنج العضلى . وقد استطاع هذا الممثل، عن طريق العادات المكتسبة ، والمراقبة الدائمة للمسرح أن يصل إلى الحالة التى يستطيع فيها بمجرد أن يضع رجله على خشبة المسرح ، وأن يلين عضلاته ويرخيها . وكان الشىء نفسه يحدث له فى المواقف الحرجة وهو يخلق دوره ، كانت عضلاته تحاول من تلقاء نفسها أن تنفض عنها كل توتر .

« وليس التشنج العضلى العام هو وحده الذى يعرقـــل أداءنا لوظيفتنا أداء سليما . بل إن أى ضغط طفيف ، فى لحظة ما ، قد يعطل عمل ملكة الخلق وإليكم مثالا على ذلك :

كانت ممثلة معينة تتمتع بمزاج عجيب لكنها لم تكن تستطيع استعماله إلا نادراً وفى فترات عرضية . إنها لم تكن تنجح إلا قليلا فى إرخاء عضلاتها بالرغم من محاولتها ذلك مراراً وتكراراً . لقد كان يحدث لها ؛ بطريق الصدفة البحتة ، وذلك فى أثناء بعض المواقف المؤثرة من دورها ، أن يتقلص حاجبها الأيمن بدرجة طفيفة ، فاقترحت عليها ، عندما تصل إلى مواقف الانتقال الصعبة هذه فى دورها أن تحاول التخلص من كل توتر فى وجهها وأن تحرره من ذلك كلية . وعندما استطاعت أن تحقق ذلك ؛ تراخت باقى عضلات جسدها تلقائيا . وبذلك صارت شيئا آخر ، وأصبح جسدها خفيفا وأقلع وجهها عن جموده فصار وجهها نابضا بالحركة التى تعبر عن عواطفها الداخلية فى رشاقة ووضوح ؛ واكتسبت مشاعرها مخرجا حراً طليقا إلى السطح .

« فتصوروا كيف كان ضغط عضلة واحدة ؛ قادراً على عرقلة جهازيها الروحى والجسدى جميعا . »

- ٢ -

لقد زعم نيقولا الذى جاء ليرانى اليوم أن المدير قال لهم : إن تحرير الجسم كلية من جميع التوتر غير اللازم أمر مستحيل . وفضلا عن كون هذا أمراً مستحيلا فإنه شيء لا داعى إليه . ومع ذلك فقد قال بول مستنداً فى ذلك إلى ملاحظات تورتسوف: إن إرخاء عضلاتنا أمر مفروض علينا سواء كنا على خشبة المسرح أو فى الحياة العادية .

ولكن كيف يمكن أن نوفق بين هذه المتناقضات ؟

ولما كان بول قد جاءنى بعد نيقولا فإليك ما فسرت به ذلك :

إن كل ممثل ، بصفته بشرا ، لا محيص له من أن يكون عرضة للتوتر العضلى ، هذا التوتر الذى يحدث كلما ظهر الممثل أمام الجمهور . وهو يستطيع أن يتخلص من الضغط أو التقلص الذى يحس به فى ظهره ، لكنه يعود فيحس بانتقاله إلى أكتافه . وهو إذا طارده من كتفيه عاد وأحس به فى حجابه الحاجز وهكذا دواليك . إذ لا بد من وجود الضغط أو التقلص فى مكان أو فى آخر .

ولا مفر من حدوث هذا التوتر العضلى بالقياس إلى العصبيين من الناس فى جيلنا هذا . ومن المستحيل إزالته إزالة تامة . وينبغى أن تكافحه باستمرار وطريقتنا فى التمثيل تتضمن تنمية نوع من الإشراف على أجسامنا ، ليكون رقيبا عليها ، وعلى هذا الرقيب فى جميع الأحوال أن يلاحظ ضرورة عدم وجود قدر من التقلص لا لزوم له فى أى موضع من جسومنا . وهذه العملية التى يراقب الإنسان فيها نفسه بنفسه ويخلصها من التوتر الذى لا داعى له ينبغى أن تتطور حتى تصبح عادة آلية من عادات عقلنا الباطن . ليس هذا فحسب بل ينبغى أن تكون عادة مألوفة وضرورة طبيعية ، لا فى أثناء الأجزاء الأكثر هدوءاً من دورك ، بل بصفة خاصة فى أثناء الأجزاء التى يبلغ فيها المجهود العصبى والجسمانى أقصى مداهما .

وعندئذ قلت له متعجبا : وماذا تعنى بقولك : إن الإنسان لا ينبغى أن

يوتر عضلاته أو يشدها فى لحظات تهيجه .

ويجيبنى بول : إنه لا ينبغى عليك ألا توتر عضلاتك فقط . بل ينبغى أن تبذل مجهوداً أكبر لإرخائها . »

واستمر فى اقتباس فقرات من قول المدير ، « إن الممثلين يضغطون على أعصابهم عادة فى لحظات التهييج والاستثارة ، لذلك كان ضروريا فى اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تاما . ولا جرم أن ميل الممثل إلى الاسترخاء فى اللحظات العالية من الدور يجب أن يكون أقرب إلى المعتاد من ميله إلى التوتر . »

وهنا تساءلت : «وهل يمكن أن يقوم الممثل بذلك بصورة حقيقية؟»

ويجيبنى بول : « إن المدير يزعم أنه ممكن ، وهو بالإضافة إلى هذا يقول: إنه على الرغم من استحالة التخلص من جميع التوتر فى لحظة من لحظات التهييج فإن الإنسان يستطيع أن يتعلم الاسترخاء فى جميع الأحوال وهو يوصينا بأن ندع التوتر يأخذ مجراه إذا لم نستطع أن نتجنبه ، لكنه يوصينا كذلك بأن نبرز رقابتنا فى الحال لكى نزيله » .

وحتى تصبح هذه الرقابة عادة آلية لا بد أن نعطيها كثيراً من تفكيرنا وإن نقص هذا من عملنا الإبداعي . على أن عملية إرخاء العضلات هذه سوف تصبح فيما بعد ظاهرة طبيعية . والواجب تنمية هذه العادة وتطويرها يوميا ، وبصفة دائمة ومنتظمة،وذلك فى أثناء تمريناتنا فى المدرسةوفى المنزل على السواء ، بل يجب أن نستمر حتى ونحن فى طريقنا إلى النوم وفى قيامنا منه ، وفى أثناء عملنا ، ومشينا وراحتنا ، وفى لحظات سرورنا وحزننا .

إن الرقيب على عضلاتنا يجب أن يصبح جزءاً من كياننا الجسمانى ، بل يجب أن يصبح طبيعة ثانية لنا ، فعندئذ فقط يكف عن التدخل فى أثناء قيامنا بأعمالنا الإبداعية . إننا إن لم نرخ عضلاتنا إلا فى أثناء ساعات خاصة نكرسها لهذا الغرض وحده لما استطعنا أن نحصل على أية نتيجة ، لأن مثل

هذه التمرينات ليست لها صفة العادة . ولا يمكن أن تصبح عادات آلية صادرة عن اللاوعى .

وعندما أبديت الشك فى إمكان القيام بما قد شرحه لى بول آ تنذ ، شرع يشرح لى التجربة التى قام بها المدير نفسه مثالا على ذلك . والظاهر أنه كان مصابا بآفة توتر العضلات فى السنين الأولى من حياته الفنية إلى درجة تطورت حتى أصبحت تشنجا . ومع ذلك فمنذ أن طور فى نفسه تلك الرقابة الآلية أخذ يشعر بالحاجة إلى استرخاء فى فترات التهيج العصبى الزائد عن حاجته إلى شد عضلاته وتوتيرها .

— ٣ —

وزارنى اليوم أيضا رحمانوف مساعد المدير . وهو رجل لطيف للغاية وقد حمل إلى تحيات تورتسوف ثم قال : إنه أرسل إلى ليعلمنى بعض التمرينات وأن المدير قال له : « إن كوستيا لا يعرف كيف يشغل نفسه وهو راقد فى سريره ، لذلك فلتحاول أن تجعله يجرب طريقة سليمة لتزجية وقت فراغه . »

وكان التمرين ، الذى قمت به ، يتألف من استلقائى على ظهرى على أرضية صلبة مسطحة كأرضية الحجرة مثلا . ثم ملاحظة مجموعات مختلفة من العضلات فى جسمى كله ؛ وهى تلك المجموعات التى تبدو مشدودة بلا داع .

« وقد قلت للسيد رحمانوف : إننى أحس تقلصا فى كتفى وعنقى ولوح الكتف ؛ وحول وسطى . »

وعلى هذا كان لا بد من إرخاء المواضع المذكورة فى الحال ثم البحث عن أماكن غيرها ؛ وقد حاولت أن أقوم بهذا التمرين البسيط أمام رحمانوف إلا أننى قمت به فوق فراشى اللين بدلا من الاستلقاء على الأرض . وبعد أن أرخيت العضلات المتوترة ؛ ولم أغفل إلا تلك العضلات التى كان يبدو ألا بد

عن إغفالها لتحمل ثقل جسمي ، أخذت أعدد له الأماكن الآتية :

لوحا الكتفين ، وأسفل الحبل الشوكى . فاعترض رحمانوف قائلا بحزم : « لابد أن تفعل ما تفعله الحيوانات وصغار الأطفال » .

« يبدو أنك لو أنمت طفلا صغيرا أو قطا على بعض الرمال لكى يستريح أو ينام ، ثم رفعته بعد ذلك بحذر ، فستجد آثار جسمه كله مرسومة على الصفحة الناعمة . ولكنك إذا قمت بالتجربة نفسها مع فرد من أفراد جيلنا العصبي فكل ما ستجده منه على صفحة الرمل هو آثار صفحتي كتفيه وأردافه. بينما لن تستطيع باقى عضلات جسمه أن تلمس الرمل على الإطلاق نتيجة لما هو معروف عن أفراد هذا الجيل من التوتر العصبي المزمن .

فلكى نحصل على صورة غائرة لجسمنا الراقد على سطح لين لا بد أن نخلصه من كل تقلص عضلى . لأن هذا سوف يعطى الجسم فرصة أنسب للراحة. وعندما تنام ، على هذا النحو ، لمدة نصف ساعة أو ساعة فإنك تستطيع أن تجدد نشاطك ، أكثر مما تستطيع ذلك فى ليلة كاملة تقضيها نائما فى حالة توتر . ولا عجب فى أن سائقى القافلة فى الصحراء يتبعون هذه الطريقة لعدم استطاعتهم المكث طويلا فى الصحراء ؛ ومن هنا كان وقت الراحة لديهم محدوداً ، فبدلا من أن يحصلوا على فترة راحة طويلة ، يمكنهم الوصول إلى نفس النتيجة بإراحة جسدهم من التوتر العضلى إراحة تامة فى فترات قصيرة ».

ويستخدم مساعد المدير هذه الطريقة دائما فى فترات راحته القصيرة بين ساعات عمله النهارية وساعات عمله الليلية، فيشعر بعد عشر دقائق من هذا النوع من الراحة بالنشاط الكامل ، ولولا هذه الاستجمامة لعجز على الأرجح عن النهوض بالعمل الملقى على كتفيه .

وعلى أثر خروج رحمانوف وجدت قطا فأنمته على أحد مساند أريكتنا اللينة فوجدته قد ترك أثرا كاملا لجسمه ، ومن ثمة عولت على أن أتعلم من ذلك كيف أستريح .

إن المدير يقول : إن الممثل يجب أن يتعلم كل شيء من البداية كما يتعلمه الطفل الصغير. يجب أن يتعلم كيف ينظر وكيف يتمشى وكيف يتكلم .. الخ ونحن نعرف كيف نقوم بكل هذه الأشياء فى حياتنا العادية ، ولكن الغالبية العظمى منا لسوء الحظ يؤدونها أداء سيئا ، ومن أسباب ذلك أن أى خطأ فى أدائها يظهر أكثر وضوحا فى ضوء المسرح الغامر . وثمة سبب آخر هو أن للمسرح أثرا سيئا على حالة الممثل العامة . ومن الواضح أن هذا الذى يقوله تورتسوف ينطبق أيضا على حالة الاستلقاء . ومن أجل هذا نومى الآن أنا والقط على هذه الأريكة ، فأنا أرقبه وأقلده فى طريقة استرخائه ، إلا أنه ليس من الهين أن تنام دون أن تكون فيك عضلة واحدة غير متوترة وبحيث تلمس جميع أجزاء جسمك السطح الذى تنام عليه . وأنا أستطيع القول بأنه من الصعب أن نلاحظ هذه العضلة المتوترة أو تلك ، وليس ثمة حيلة من الحيل تتيح لك إلانة العضلة المتوترة أو إرخاءها ، ولكن المشكلة هى فى أنك لا تكاد تتخلص من تقلص إحدى العضلات حتى تظهر لك عضلة ثانية متقلصة — ثم ثالثة ورابعة ... وهكذا . وكلما ألقيت بالك إلى العضلات المتقلصة إزداد عددها . لقد نجحت لبضع لحظات فى التخلص من توتر منطقتى ظهرى وعنقى . ولست أستطيع أن أقول إن هذا قد أدى إلى أى تجديد فى نشاطى ، ولكن هذا قد أوضح لى فعلا مدى ما نتعرض له من التوتر الضار الذى لا حاجة إليه مالم نتعلم كيف نتخلص من تلك الآفة . وأنت عند ما تفكر فى حاجب هذه الممثلة ، الذى كان يتقلص بطريقة مخاتلة فإنك تبدأ فى الخوف بصورة خطيرة من التوتر الجسدى .

والظاهر أن الصعوبة الرئيسية التى تواجهنى هى أننى أصبحت أخلط بين عدد متنوع من الإحساسات العضلية ، وهذا يضاعف عدد مواضع التوتر فى جسمى أضعافا مضاعفة كما يزيد حدة كل موضع منها ، وهكذا ينتهى بى الأمر إلى أننى لا أدرى أين رأسى من يدى .

لله كم تولانى التعب من تمرينات اليوم !.

إنك لا تستطيع أن تحصل على أى قسط من الراحة من هذا النوع من الاستلقاء الذى كنت أمارسه.

— ٤ —

لقد مر بى ليو اليوم وحدثنى عن التمرين الذى قاموا به فى المدرسة، فقد طلب رحمانوف من الطلبة أن يستلقوا فى غير حركة تنفيذاً لأوامر المدير، ثم يقوموا بعد ذلك بمختلف الأوضاع العمودية والأفقية، ثم الجلوس المعتدل والوضع القريب من الجلوس والوقوف المعتدل والوضع القريب من الوقوف، ثم الركوع ثم جلوس القرفصاء على انفراد، وفى جماعات، باستعمال الكراسى أو المنضدة أو قطع الأثاث الأخرى. وعلى الطلبة فى كل وضع من هذه الأوضاع أن يلاحظوا العضلات المتوترة وأن يسموها بأسمائها. ومن الواضح أن بعض العضلات قد تتوتر فى كل وضع من هذه الأوضاع، غير أنه يجب ألا يسمح إلا للعضلات المتصلة اتصالا مباشراً بالوضع المطلوب بأن تظل متوترة، ويجب على الممثل أن يتذكر أن ثمة أنماطا مختلفة من التوتر. فقد تتوتر العضلة التى يكون من الضرورى أن تشترك فى وضع مطلوب، ولكن يجب ألا تتوتر إلا بالقدر الذى يحتاجه هذا الوضع..

وقد استلزمت كل هذه التمرينات مراجعة شديدة من «الرقيب» وهذا عمل ليس من السهولة كما يتبادر للذهن، فهو يتطلب قبل كل شيء قوة انتباه مدرب تدريباً جيداً، قادر على الإحكام والتوفيق السريع، وفى إمكانه أن يفرق بين الإحساسات الجسدية المختلفة، إذ ليس من السهل، فى وضع معقد، أن نعرف أى العضلات يجب أن يتوتر وأيها لا يجب أن يتوتر.

وعلى أثر انصراف ليو اتجهت إلى القط، ولم يكن ثمة فرق بين الأوضاع

التى كنت أخترعها ، سواء وضعته من رأسه أولا أو جعلته يرقد على ظهره أو جنبه بعد ذلك ، لقد كان يتعلق بكل من مخالبه الواحد بعد الآخر على التوالى ؛ ثم إذا هو يتعلق بها جميعا مرة واحدة . وكان من السهل فى كل مرة أن أراه ينحنى كالزنبرك لمدة ثانية ، ثم يرتب عضلاته بسهولة عجيبة مرخيا منها ما لا يحتاج إليه ، موترا ما يحتاج إلى استعماله. فيالله ما كان أعجبه وهو يكيف عضلاته على هذا النحو .

وفى أثناء تجاربى مع القط إذا بجريشا يظهر كعادته، ولم يكن يبدو عليه هذه المرة أنه هو هذا الطالب الذى تعود الإكثار من مناقشة المدير ، لقد كان وصفه للدروس وصفا ممتعا جدا ؛ وقد ذكر أنهم عندما كانوا يتحدثون عن استرخاء العضلات ، والتوتر اللازم للقيام بوضع من الأوضاع روى لهم تورتسوف مثلا على ذلك قصة من حياته الخاصة ، قال فيها: إنه أتيح له فى روما ، وفى أحد المنازل الخاصة ، أن يشاهد عرضا لاختبار التوازن قامت به سيدة أمريكية كانت تهتم بترميم التماثيل القديمة ، وقد حاولت ، بجمعها للقطع المكسورة وضم بعضها إلى بعض ، أن تعيد بناء التمثال فى وضعه الأصلى ، وقد اضطرت لكى تنهض بهذا العمل أن تقوم بدراسة شاملة للثقل فى جسم الإنسان ، وأن تعرف عن طريق التجارب التى قامت بها على نفسها أين يقع مركز الثقل فى أى وضع من أوضاع الجسم ؛ وقد برهنت على مقدرة غريزية عجيبة فى سرعة اكتشاف مراكز الثقل التى كانت تحفظ توازن جسمها فى هذه الأوضاع المختلفة، وقد كانت فى أثناء عملها هذا تدفع بجسمها وتقذف به هنا وهناك، وتبدو كأنها تتعثر، واضعة جسمها فى أوضاع لا يمكن موازنته فيها، ولكنها كانت تثبت أنها قادرة فى كل وضع من هذه الأوضاع على الاحتفاظ بتوازنها ؛ أضف إلى هذا أن هذه السيدة استطاعت بإصبعين اثنتين أن تقلب رجلا ضخما إلى حد ما ، وقد تعلمت هذا أيضا فى أثناء دراستها لمراكز الثقل فى الجسم الإنسانى ؛ لقد كان فى وسعها أن تجد الأماكن التى

تهدد توازن خصمها ثم تقذف به دون أن تبذل أى مجهود ؛ بدفعه من هذه الأماكن .

لقد كان تورتسوف يجهل أسرار فنها ، لكنه فهم من ملاحظته لها أهمية مراكز الثقل ، وأدرك إلى أى حد يمكن أن يدرب الجسم الإنسانى على الرشاقة والمرونة والتكيف ، وأن العضلات عن طريق هذا التدريب تستطيع القيام بما يطلب منها إذا مرنت على الإحساس بالتوازن .

— ٥ —

جاءنى ليو اليوم ليحيطنى علماً بتقدم الدراسات التمرينية بالمدرسة. ويبدو ان إضافات أساسية قد أضيفت إلى البرنامج ، فقد أصر المدير على ألا يخضع كل وضع من هذه الأوضاع ، سواء كان استلقاء أو وقوفا أو غير ذلك ، لرقابة الملاحظة الذاتية فقط ، بل يجب أن ينبنى على أساس فكرة متخيلة وأن تقويه الظروف المعطاة ، فعندما يحدث هذا لا يصبح مجرد وضع ، وإنما يتحول إلى فعل ، ولنفرض أننى رفعت يدى فوق رأسى وقلت لنفسى .

« لو أننى كنت واقفاً بهذه الطريقة وفوق خوخة على غصن عال ، فماذا يجب أن أصنع لكى ألتقطها ؟ إن كل ما يلزمك هو أن تؤمن بهذه المسألة الخيالية ، وعندئذ يتحول هذا الوضع الخالى من الحياة إلى هدف حقيقى ، هو التقاط الخوخة . إنك إذا أحسست صدق هذه العملية ، أسرع كل من الانتباه واللاشعور إلى مساعدتك ، وعندها يختفى التوتر الذى لا داعى إليه وتتحرك كل العضلات الضرورية للقيام بهذ العمل، وسيحدث هذا كله دون أى تدخل من المهارة الفنية الواعية .

إنه لا ينبغى أن تجرى على خشبة المسرح أى وضع لا يقوم على أساس

وليس ثمة موضع للتقاليد المسرحية الزائفة فى الفن الإبداعى الصادق أو فى أى فن جدى ، وإذا لم يكن بد من استخدام أى وضع تقليدى فلا بد أن تقيمه على أساس حتى يستطيع أن يخدم غرضاً داخلياً .

واستمر ليو بعد ذلك فى التحدث عن بعض تمرينات معينة قاموا بها اليوم ، ثم نهض ليعرض أمامى هذه التمرينات ، وكان مضحكا أن ترى جسده السمين متمدداً على أريكتى فى أول وضع قام بأدائه ؛ لقد كان نصف جسده معلقاً فوق طرف الأريكة ، وكان وجهه قريباً من الأرض ، وقد امتدت إحدى ذراعيه أمامه .

وكان الناظر إليه يشعر أنه فى وضع متعب قلق ، وأنه لم يكن يعرف أى العضلات يجب ثنيه وأيها يجب إرخاؤه . .

ثم إذا هو يصيح فجأة : « هذه ذبابة كبيرة طائرة ، انظر إلى وأنا أضربها ولم يكد يمد جسمه تجاه نقطة التخيل ليسحق الحشرة حتى أخذت جميع أجزاء جسمه وجميع عضلاته أوضاعها الصحيحة وراحت تعمل كما ينبغى ، لقد كان الوضع الذى اتخذه يقوم على أساس معقول .

إن الطبيعة تعمل وفقا لنظام عضوى حى أحسن مما تعمل مهارتنا الفنية التى نطنطن بها ؛ ولقد كانت التمرينات التى استخدمها المدير اليوم تهدف إلى أن تجعل الطلبة يدركون أن كل وضع يتخذه الجسم على خشبة المسرح يمر بثلاث لحظات : الأولى : التوتر الزائد عن الحاجة والذى يصحب بالضرورة كل وضع جديد يتخذه الممثل والذى يصحب اضطرابه العصبى وهو يؤديه أمام الجمهور . . .

الثانية : الاسترخاء الآلى لهذا التوتر الزائد عن الحاجة بتوجيه من « الرقيب » .

الثالثة : تبرير الوضع إذا لم يكن فى ذاته مقنعا للممثل .

وبعد أن تركنى ليو ، جاء دور القط ليساعدنى على تجربة هذه التمرينات وتفهم ماترمى إليه .

ولكى أجعل القط فى حالة نفسية يستجيب فيها لما أريد ، أنمته على السرير إلى جوارى وجعلت أمسح بيدى على شعره . ولكنه بدلا من أن يبقى معى إذا هو يقفز من فوق إلى الأرض وينساب فى رفق متجها نحو ركن الحجرة حيث شم رائحة فريسة .

وقد تتبعت كل حنية فى جسمه بانتباه دقيق ، ولكى أقوم بهذا كان على أن أستدير حول نفسى ، وكان هذا عملا شاقا بسبب يدى المربوطة ، وهنا استخدمت رقيب عضلاتى الجديد لأختبر حركاتى الخاصة ، وسار كل شىء سيرا حسنا فى البداية ، فلم تنثن إلا العضلات التى كان الأمر يدعو إلى انثنائها ، وكان سبب نجاحى فى ذلك هو أنى كنت استهدف هدفاً حياً . ولكننى فى اللحظة التى حولت فيها انتباهى من القط إلى نفسى تغير كل شىء وتبخر التركيز الذى ظفرت به ، فقد شعرت بضغط عضلى فى مختلف الأماكن ، وتوترت العضلات التى كان على أن أستخدمها لتحقيق الوضع الذى أردته ، وكان توترها بالغاً حد التشنج تقريباً ، واشتركت العضلات المجاورة كذلك فى العملية اشتراكاً لم يكن إليه ضرورة . وقد قلت لنفسى : « والآن سأكرر الوضع نفسه » . وقد فعلت . ولكن ما إن تلاشى هدفى الحقيقى حتى غدا الوضع جامداً لا حياة فيه ، وعندما قمت بمراجعة العملية التى قامت بها عضلاتى وجدت أننى كلما كنت ملقياً بالى إلى تلك العضلات ازداد توترها الذى لا داعى له ، وازدادت صعوبة تمييز التوتر الزائد عن الحاجة .

وعند هذه النقطة شغلتنى بقعة سوداء على أرض الحجرة ، فهبطت لأتحسسها ولأتحقق منها فإذا هى عيب فى الخشب ، وعندما كنت أقوم بهذه الحركة كانت جميع عضلاتى تؤدى عملها بطريقة طبيعية وسليمة ، وقد استنتجت من ذلك أن الهدف الحى والفعل الواقعى (ويمكن أن يكون الفعل

واقعياً أو متخيلا طالما كان الهدف قائماً بطريقة صحيحة على ظروف معطاة يمكن أن يؤمن بها الممثل إيمانا صادقاً) بجعلان العمل يكتسب صيغة طبيعية فيسير فى غير صنعة وبلا وعى ، وليس شىء غير الطبيعة نفسها يمكن أن يكون له الرقابة الكاملة على عضلاتنا فنوترها بطريقة صحيحة أو نرخيها .

— ٦ —

انتقل المدير اليوم ، كما عرفت من بول ، من الأوضاع الثابتة إلى الإشارات . وقد جرى الدرس فى حجرة واسعة ، وكان التلاميذ مصطفين كما لو كانوا وقوفاً للتفتيش ، وأمرهم نورتسوف أن يرفعوا أيديهم اليمنى فرفعوها كأنهم رجل واحد .

لقد كانوا يرفعون أذرعهم ببطء فكانت أشبه بأذرع لافتات التحذير عند مرتفعات الطرق ومهابطها ، وكان رحمانوف يجس عضلاتهم وهم على هذا النحو ثم يقول معلقاً : « هذا خطأ . . ألن رقبتك وظهرك . إن ذراعك كلها متوترة » . . وهكذا .. ولعل العمل كان يبدو سهلا يسيراً ، ومع ذلك فلم يكن من بين الطلبة من استطاع أن ينفذه على وجهه الصحيح ؛ لقد طلب منهم أن يقوموا بما يسمى ، بالعمل المنفرد ، بمعنى ألا يستخدموا إلا مجموعة العضلات التى لها دخل فى حركات الأكتاف ليس غير ، فلا يستخدموا شيئاً من عضلات الرقبة أو الظهر أو منطقة الوسط بصفة خاصة ، لأن هذه العضلات كثيراً ماتلق بالجسم كله فى عكس اتجاه الذراع المرفوعة لتوازن حركة الذراع .

إن هذه العضلات المتصلة التى تتقلص تذكر الإنسان بالمفاتيح المكسورة فى بيانو ، فكلما ضربت بأصبعك على مفتاح دفع بمجموعة أخرى من المفاتيح فيفسد عليك النغمة التى تريدها ، ولهذا لم يكن عجيباً ألا تكون أفعالنا دقيقة تماما ، تلك الأفعال التى لا بد أن تكون فى وضوح النغمة الموسيقية المعزوفة على آلة ، وإلا فسيضطرب نغم الحركات فى الدور ، ولن يكون كل من

المفهوم الداخلى والخارجى للدور محدداً ولا مستساغاً من الوجهة الفنية. إنه الشعور كلما رق ازدادت حاجته إلى الدقة والوضوح والمرونة من حيث أسلوبه المادى .

واستمر بول قائلا : « إن الأثر الذى بقى فى نفسى من درس اليوم هو أن المدير قد تناول كلا منا على حدة كما يتناول إحدى الماكينات فيفك صواميلها وقطعها ثم يزيت كلا منها على حدة ثم يعود فيجمع قطعها ويضم بعضها إلى بعض من جديد ، ومنذ هذه العملية وأنا أشعر أنى أكثر ليونة ورشاقة ووضوحاً .

ثم سألته قائلا : « وما الذى حدث بعد ذلك ؟ »

وأجابنى : « لقد أصر المدير على أننا عندما نستخدم مجموعة « منفردة » من العضلات سواء أكانت عضلات الأكتاف أم الذراع أم الظهر فيجب أن تبقى سائر عضلات الجسد الأخرى حرة وبدون توتر . فمثلا عندما يرفع أحدنا ذراعه بمساعدة عضلات الكتف ويوترها إلى الحد الضرورى للقيام بهذه الحركة، يجب أن يترك باقى أجزاء الذراع كالكوع والرسغ والأصابع وكل هذه المفاصل لتكون فى استرخاء كامل .

قلت : « وهل نجحتم فى القيام بهذا ؟ »

فقال معترفا : « كلا ، ومع هذا فقد استطعنا أن ندرك كيف يكون إحساسنا عندما يصل عملنا إلى هذه المرحلة » .

فتساءلت فى حيرة : « أهو عمل من الصعوبة بهذه الدرجة ؟ »

فقال : « إنه يبدو فى البداية عملا سهلا ، ومع ذلك فلم يستطع واحد منا أن يؤدى التمرين أداء صحيحاً ، وليس يخفى أنه لامفر من تحويل أنفسنا تحويلا تاماً إذا أردنا أن نتكيف وفقا لمقتضيات فننا، إذ أن العيوب التى قد لانلقى إليها بالا فى الحياة العادية تصبح ملحوظة فى وهج أضواء المسرح ، وهى تترك أثراً ثابتاً فى نفس الجمهور .

والسبب فى ذلك بسيط . فالحياة على المسرح تتراءى فى مجال صغير كما لو كانت تتراءى خلال عدسة من عدسات الكاميرا ، فى حين ينظر الناس إليها من خلال منظار مكبر ، وكأنهم يفحصون جسماً صغيراً بمنظار معظم . ومن هنا لا يمكن أن يفلتوا أى دقيقة من الدقائق مهما صغرت ، فإذا كان من الممكن التجاوز عن هذه الأذرع الجامدة فى الحياة العادية ، فإنها تبدو على المسرح شيئاً لا يطاق ، إنها تضفى على جسم الإنسان صفة التخشب وتجعله يبدو كتمثال من التماثيل التى تتخذ لعرض الملابس ، مما تكون نتيجته أن تصبح روح الممثل قمينة بأن تتخشب كذراعيه تماما . وإذا أضفت إلى هذا ظهراً متجمداً لا ينحنى إلا من الوسط وبزوايا قائمة ،لم تجد أمامك إلا صورة كاملة لعصا . وأى عواطف يمكن أن تعكسها لك هذه العصا ؟ والواضح من كلام بول أنهم لم ينجحوا على الإطلاق فى درس اليوم فى القيام بهذا العمل الواحد البسيط وهو رفع ذراع باستخدام عضلات الكتف الضرورية ، كما لم ينجحوا بالمثل فى عمل نفس التمرينات فى الكوع والرسغ ومختلف مفاصل اليد . ففى كل مرة كانت اليد كلها تشترك فى العملية ، وأسوأ ما فى الموضوع كله أنهم كانوا يقومون بتحريك جميع أجزاء الذراع بالترتيب من أول الكتف حتى أطراف الأصابع والعكس ، وكان هذا أمراً طبيعياً جداً ، فالذى يخفق فى أداء جزء من التمرين أولى بأن يخفق فى التمرين كله لأن الكل أصعب بكثير من الجزء .

والحق أن تورتسوف لم يشرح لنا هذه التمرينات بفكرة أننا نستطيع القيام بها فى الحال ، فقد كان يقوم بتخطيط العمل الذى سوف يشرف مساعده على أدائه معنا ضمن المنهج الذى يدرسه وهو (التدريب الرياضى والنظام) وقد أرانا أيضاً تمرينات للرقبة نؤديها من جميع الزوايا ، وللظهر والوسط والأقدام وغير ذلك .

وبعد قليل جاء ليو ، واستطاع أن يقوم بصورة طيبة بالتمرينات التى وصفها بول ، وبخاصة ثنى ومد الظهر مفصلا مفصلا مبتدئا بالمفصل العلوى

فى أسفل الرأس ومتدرجاً إلى أسفل . . وحتى هذا لم يكن عملا سهلا، وكل ماوسعنى هو ملاحظة أماكن ثلاثة، وبالأحرى فقرات ثلاث أستطيع فيها ثنى ظهرى ، فى حين أن لكل منا أربعاً وعشرين فقرة .

وبعد أن خرج بول وليو دخل القط فأخذت أواصل ملاحظاتى عليه وهو يقوم بأوضاع مختلفة وغير عادية . . أوضاع لا يمكن وصفها : . فعندما كان يرفع مخلبه أو يجرده كنت أشعر أنه يستخدم مجموعة من العضلات تكيفت خصيصاً للقيام بهذه الحركة . أما أنا فلم يتم تكوينى بهذه الطريقة ، إذ أننى لا أستطيع حتى تحريك سبابتى، بل كان كل من الإصبعين الثالثة والخامسة تتحركان معاً .

إن تطور المهارة العضلية ودرجة صقلها وتهذيبها كما هوملاحظ فى بعض الحيوانات أمر لا يمكن تحقيقه فينا نحن البشر ، ولا يمكن لأى مهارة مكتسبة أن تحقق مثل هذا الكمال فى رقابة العضلات ، فعندما ينقض هذا القط على إصبعى فإنه يمر مروراً خاطفا من السكون الكامل إلى الحركة السريعة سرعة الضوء التى يصعب متابعتها ، إلا أن القط مع هذا كان مقتصدا اقتصاداً عجيباً فى الجهد الذى بذله فيها ، محاذراً حذراً باهراً وهو يقوم بها .إنه عندما يستعد لعمل أية حركة ، كالقفز مثلا ، تراه لا يضيع أى قوة فى توتر عضلى لا لزوم له ، إنه يوفر جميع قواه ليقذف بها فى اللحظة المعينة التى يفتقر فيها إلى هذه القوى . وهذا هـــو السبب فى أن حركاته شديدة الدقة ، بالغة القوة والتحديد .

ولكى أختبر نفسى شرعت فى مراجعة حركاتى التى كانت أشبه بحركات النمر ،والتى كنت أستخدمها فى أدائى لدور عطيل، ولم أكد أخطو خطوة واحدة حتى شعرت بتقلص فى جميع عضلاتى ، وتذكرت رغما عنى ما كنت أحس به فى تدريب تجربة هذه الرواية ، ومن ثمة عرفت غلطتى الرئيسية التى اقترفتها فى ذلك الوقت . فإن الإنسان الفاقد الشعور الذى يعانى

جسمه كله من آلام التشنج العضلى قمين بألا يستطيع الشعور بأية حرية على خشبة المسرح . . بل لا يمكنه أن ينعم بحياة صحيحة . وإذا كان من الصعب أن تجرى عملية ضرب بسيطة . وأنت ترفع جانباً واحداً من جوانب البيانو. فأولى بك أن تعجز وأنت فى هذا الوضع عن التعبير عن العواطف الدقيقة فى دور معقد .

لله ما كان أحسنه من درس هذا الذى أعطانا المدير إياه عندما كنا نرتكب كل تلك الأخطاء فى حين كنا نؤمن الإيمان المطلق بأننا لا نرتكب خطأ ما !

لقد كانت طريقة حكيمة ومقنعة تلك التى أثبت بها صحة آرائه .

الفصل السابع

الوحدات والأهداف

— ١ —

عندما دخلنا اليوم إلى قاعة النظارة بالمسرح ، واجهتنا لافتة كبيرة خطت عليها كلمتان هما : الوحدات والأهداف .

وهنأنا المدير على وصولنا إلى مرحلة جديدة وهامة من مراحل عملنا ، ثم شرح لنا ما يقصد بكلمة « الوحدات » ، ودلنا على كيفية تقسيم المسرحية وتقسيم الدور إلى عناصرهما ، وكان كل ما قاله واضحا وشيقا كعهدنا بكل ما يقول . إلا أنى أريد — قبل أن أكتب عن ذلك — أن أذكر ما حدث بعد انتهاء الدرس ، فقد أعانني ذلك على فهم ما كان المدير قد قاله فهما أشمل .

حدث أنى دعيت للمرة الأولى ، إلى تناول العشاء فى منزل الممثل الشهير شوستوف ، وهو عم زميلى بول . وما كدنا نجلس إلى المائدة حتى سألنا عما نعمل فى المدرسة ، فأخبره بول أننا قد وصلنا إلى دراسة « الوحدات والأهداف » . ولست فى حاجة إلى أن أقول إن شوستوف وأولاده ملمون بمصطلحاتنا الفنية .

وقال شوستوف ضاحكا ، وذلك بينما كانت الخادمة تضع أمامه ديكا روميا كبيراً : « تصوروا يا أولاد أن هذا ليس ديكا روميا بل مسرحية من خمسة فصول — مسرحية « المفتش العام » مثلا — فهل يمكنكم أن تأتوا عليها مرة واحدة ؟ كلا . إنكم لا تستطيعون التهام ديك بأكمله أو مسرحية

من خمسة فصول فى لقمة واحدة . ولذا وجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء — هكذا . . »

وأخذ يقطع فخذى الديك وجناحيه وصدره ، ويضعها فى أحد الأطباق. ثم قال :

« لديكم الآن الأقسام الكبيرة الأولى ، ولكن حتى هذه القطع الغليظة لا تستطيعون ابتلاعها ، ومن ثم فإنه يجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء أصغر هكذا . . »

ولم يزل يقطع الديك إلى أجزاء أصغر ، ثم قال لأكبر أبنائه :

« والآن ناولنى طبقك — إليك قطعة كبيرة وهى بمثابة المشهد الأول ».

فقدم الفتى له طبقه وهو يلقى الأسطر الأولى من مسرحية المفتش العام فى صوت عميق متردد نوعا ما : « أيها السادة ، لقد دعوتكم إلى الاجتماع هنا لأعلن عليكم نبأ محزناً للغاية » .

وما كاد الفتى يفرغ من ذلك حتى قال شوستوف لابنه الثانى : «وإليك أنت يا أوچين مشهد رئيس مكتب البريد . أما أنت يا إيجور وأنت يا تيودور فإليكما المشهد الذى بين بوبشينسكى وذوبشينسكى . أما أنتما أيتها الفتاتان فستقومان بالمشهد الذى يدور بين زوجة العمدة وابنته . والآن هيا التهموا ما أمامكم ! »

وانهال الأولاد على طعامهم وهم يدفعون إلى أفواههم قطعا ضخمة تكاد تزهق أنفاسهم . وعندئذ نبههم شوستوف إلى ضرورة تقطيع أنصبتهم وتقسيمها إلى أجزاء أصغر فأصغر إذا دعت الضرورة ، ثم التفت إلى زوجته فجأة وصاح بها :

« أى لحم جاف هذا ! »

فقال واحد من الأولاد : اجعل له طعما بإضافة « اخترع من صنع الخيال . . »

وقال له ولد آخر وهو يناول أباه المرق : أو بإضافة المرق المصنوع من « الافتراضات ذات التأثير السحرى ، واسمح للمؤلف أن يبرز الظروف التى تقتضى المسرحية قيامها . »

وأضافت إحدى الفتاتين وهى تقدم لأبيها الصلصلة الحريفة : إليك هدية من مساعد المخرج (الريجسير) .

وقال أحد الأولاد وهو يرش الفلفل على اللحم : « ومزيداً من التوابل هدية من الممثل نفسه . »

وقالت الفتاة الصغرى : « هل لك فى قليل من الخردل يقدمه فنان يسارى النزعة؟ » وحينما انتهى الأولاد من تقديم اقتراحاتهم أخذ شوستوف يقطع نصيبه من اللحم ويخلطه بالصلصة التى قدمها إليه الأولاد ثم قال .. .

« هذا جميل — حتى هذا الشىء الذى يشابه نعال الأحذية يكاد طعمه يقارب طعم اللحم ، وذلك هو ما يجب عليكم صنعه فيما يتصل بأجزاء دوركم، يجب عليكم أن تغمسوها وتعاودوا غمسها فى صلصلة الظروف التى تفترض المسرحية قيامها ، وكلما كان الدور جافا احتجتم إلى المزيد من الصلصة . »

وغادرت منزل آل شوستوف ورأسى تعج بالأفكار عن الوحدات إذ ما كاد انتباهى يتجه هذا الاتجاه ، حتى بدأت أبحث عن طرق لتطبيق هذه الفكرة الجديدة . »

فقلت لنفسى وأنا أودعهم : هذه وحدة . ولكن الحيرة انتابتنى وأنا أهبط السلم ، إذ هل اعتبر كل درجة من درجات السلم وحدة قائمة بذاتها ؟ إن أسرة شوستوف تسكن فى الطابق الثالث . وهذا معناه أن بين مسكن الأسرة والباب الخارجى ستين درجة ، وبالأحرى ستين وحدة . وينبغى — على هذا الأساس — اعتبار كل خطوة أخطوها على الرصيف وحدة قائمة بذاتها

وأخيراً قررت أن أعتبر عملية الهبوط كلها وحدة واحدة ، وعملية السير إلى بيتى وحدة أخرى .

ولكن ماذا عن فتح الباب المفضى إلى الشارع ؟ هل ينبغى أن أعتبر ذلك وحدة واحدة أو عدداً من الوحدات ؟ واستقر رأيى على اعتباره عدة وحدات. فيكون العدد إذن هو الآتى : توديع أسرة شوستوف وحدة واحدة، الهبوط على الدرج : وحدتان ، الإمساك بمقبض الباب الخارجى : ثلاث وحدات ، تحريك المقبض : أربع ، فتح الباب : خمس ، عبور العتبة : ست، إغلاق الباب : سبع ، تحريك المقبض : ثمان ، الذهاب إلى البيت : تسع .

وفى الطريق اصطدمت بشخص ما . . ولكن لا ، فذلك حدث عرضى لا يمكن اعتباره وحدة . ثم توقفت أمام واجهة محل لبيع الكتب . فماذا أعتبر ذلك ؟ هل أعد قراءة كل عنوان وحدة ! أو هل أجمع عملية التطلع كلها فى وحدة واحدة ؟ واستقر عزمى على اعتبارها وحدة واحدة ، وبذلك أصبح المجموع عشر وحدات .

وما إن وصلت إلى بيتى ، وخلعت ملابسى ومددت يدى لأتناول الصابون وأغسل يدى ، حتى وجدتنى قد وصلت إلى رقم مائتين وسبع ، وغسلت يدى فأصبح المجموع مائتين وثمانى ، ثم أعدت الصابون إلى مكانه : مائتان وتسع ، وغسلت الحوض بالماء : مائتان وعشر ، وأخيراً آويت إلى فراشى وتدثرت بالأغطية ، فبلغ المجموع مائتين وست عشرة وحدة .

ثم ماذا ؟ كانت رأسى مزدحمة بالأفكار، فهل أعتبر كل فكرة وحدة؟ لو أن المرء قام بتمثيل مسرحية ذات خمسة فصول ، كمسرحية عطيل ، لوصل عدد الوحدات على هذا الأساس — إلى عدة آلاف ، ولاختلط عليه الأمر ولذا فلا بد أن ثمة طريقة للحد من عـــدد الوحدات ، ولكن ما هى الطريقة ؟

— ٢ —

وقد تحدثت اليوم إلى المدير فى هذا الأمر . فكانت هذه هى إجابته :

« سئل أحد ربابنة السفن كيف يتأتى له أن يتذكر — خلال رحلة طويلة — جميع التفاصيل الدقيقة لساحل من السواحل بمنحنياته وأجزائه القليلة الغور وشعبه الصخرية ، فأجاب قائلا : لست ألقى إليها بالا . وإنما أنا التزم خط سير معين لا أحيد عنه .

« وهذا هو المسلك الذى يجب أن يسلكه الممثل ، إذ يجب أن يتقدم فى طريقه غير حافل بالتفاصيل العديدة ، إنما يكون احتفاله بتلك الوحدات الهامة التى تعين خط سيره وكأنها الإشارات ، وتجعله لا يحيد عن الاتجاه الإبداعى الصحيح . ولو تعين عليك أن تخرج عملية رحيلك عن منزل أسرة شوستوف على المسرح ، لوجب عليك أن تسأل نفسك السؤال التالى : أولا ما الذى أفعل ؟ فيكون جوابك : « أنا ذاهب إلى بيتى » هو المفتاح الذى يدلك على هدفك الرئيسى .

على أنك وأنت فى طريقك قد توقفت عدداً من المرات ، فقد توقفت بلا حراك عند نقطة معينة ، وفعلت شيئا آخر ، ولذلك فإن النظر إلى واجهة المحل ، يعتبر وحدة قائمة بذاتها ، وعندما واصلت المسير إلى بيتك عدت إلى الوحدة الأولى .

وأخيراً وصلت إلى حجرتك وخلعت ملابسك ، فكان ذلك العمل وحـــدة ثالثة ، وعندما استلقيت فى فراشك ، وبدأت تفكر ، كان ذلك وحدة رابعة .

وبذلك نكون قد أنقصنا مجموع وحداتك من نيف ومائتى وحدة إلى أربع وحدات . وهذه الوحدات تحدد لك خط سيرك .

وهذه الوحدات الأربع هى التى يتألف منها هذا الهدف الواحد الكبير أعنى : العودة إلى البيت .

ولنفرض أنك تقوم بتمثيل الوحدة الأولى على المسرح ؛ وهى العودة إلى البيت . إنك تسير وتسير ولا تفعل شيئا آخر . أو لنفرض أنك تقوم بتمثيل الوحدة الثانية وهى الوقوف أمام واجهة المحل ، فأنت تقف وتستمر فى الوقوف ولا شىء غير ذلك . أما الوحدة الثالثة فأنت تغتسل.ومن حيث الوحدة الرابعة فأنت ترقد فى فراشك وتستمر فى الرقاد . . ولو أنك فعلت ذلك لجاء تمثيلك مملا رتيباً ، ولأصر المخرج على قيامك بتمثيل كل جزء بطريقة تعنى فيها بالتفاصيل عناية أكبر ، ولا ضطررت إزاء ذلك إلى تقسيم كل وحدة إلى أجزاء أصغر وإلى إعادة أداء تلك الأجزاء بوضوح ودقة .

فإذا كانت هذه الأجزاء الصغيرة لا تزال رتيبة لاتنويع فيها . وجب عليك أن تقسمها إلى أجزاء أصغر حتى يعكس مسيرك فى الشارع التفاصيل المميزة لهذا الفعل . ومن ذلك مقابلة الأصدقاء وتبادل تحية مع أشخاص مختلفين . وملاحظة ما يدور حولك والاصطدام بالمارة ألخ . . . ألخ . .

وبعد ذلك انتقل المدير إلى مناقشة الأشياء التى كان عم بول قد تحدث عنها فقال . بينما كنت أنا وبول نتبادل الابتسامات لتذكرنا واقعة الديك :

إنك تقسم القطع الكبيرة إلى قطع متوسطة الحجم ، ثم إلى قطع صغيرة وأخيراً إلى قطع دقيقة — ولكنك لاتفعل ذلك إلا لتعود فتعكس العملية فى النهاية فتجمع الأجزاء لتكون منها الكل مرة أخرى .

ثم وجه المدير التحذير التالى : تذكر دائما أن التقسيم إجراء مؤقت . إذ يجب ألا يبقى الدور والمسرحية منقسمين إلى أجزاء متناثرة . وأنت تعلم أن التمثال المحطم — مثله فى ذلك مثل اللوحة الممزقة — ليس عملا فنيا مهما بلغت أجزاؤه من الجمال . إننا لانستخدم الوحدات الصغيرة إلا فى مرحلة إعداد الدور . وهذه الوحدات الصغيرة تندمج مكونة وحدات كبيرة فى أثناء القيام بتمثيل الدور بالفعل . وكلما كانت الوحدات أكبر حجما وأقل

عدداً . نقص عدد المشاكل التى يتعين عليك أن تعالجها وسهل عليك القيام بالدور كله .

ويستطيع الممثلون السيطرة على هذه الأجزاء الكبيرة بسهولة إذا كانت هذه الأجزاء قد وضعت موضع الدراسة الدقيقة . وعندما تمتد هذه الأجزاء خلال الرواية فى تسلسل متسق فإنها تكون بمثابة الإشارات التى تحدد خط السير ، وخط السير هذا هو الذى يفضى إلى طريق الإبداع والخلق الحقيقى . ويجعل من الممكن تجنب الصخور ومواضع الزلل .

ولكن كثيراً من الممثلين — لسوء الحظ — يغضون النظر عن خط السير هذا ؛ إنهم يعجزون عن تقسيم المسرحية وتحليلها ، ولذلك فإنهم يضطرون إلى معالجة عدد كبير من التفاصيل السطحية التى لا صلة بينها . بل إن عدد هذه التفاصيل يبلغ من الكثرة حداً يجعلهم يرتبكون ويفقدون كل إحساس بالرواية بوصفها كلا أكبر من هذه التفاصيل .

فلا تتخذوا هؤلاء الممثلين مثالا تحتذونه : لا تقسموا المسرحية أكثر مما ينبغى . ولا تسترشدوا بالتفاصيل . بل اصنعوا لأنفسكم مجرى تحدد معالمه أجزاء كبيرة ، سبق لكم أن درستموها بعناية وحللتموها فى جميع تفاصيلها .

أما طريقة التقسيم فهى سهلة نسبياً : فما عليكم إلا أن تسألوا أنفسكم : ما هو لب المسرحية . وما هو الشىء الذى لا يمكن أن توجد المسرحية إذا لم يوجد ؟ وبعد ذلك يجب أن تدرسوا النقاط الرئيسية دون التورط فى التفاصيل . ولنفرض أننا ندرس مسرحية المفتش العام لجوجول . فما هو العنصر الأساسى فى هذه المسرحية ؟

ويقول فانيا : المفتش العام .

وإذا بيول يقول مصححا : وبالأحرى حادثة خلستاكوف .

فقال المدير : موافق . ولكن هذا ليس كافياً . إذ يجب أن يتوفر الأساس الملائم لهذه الواقعة المضحكة المفجعة التى صورها جوجول . وهذا الأساس يتكون من أوغاد كالعمدة والمشرفين على مختلف المنشآت العامة والسيدتين النمامتين . . . ألخ . . . . ولذلك فنحن مضطرون إلى القول بأن المسرحية لا يمكن أن توجد من غير خلستاكوف وسكان البلدة السذج .

وعندئذ توقف المدير لحظة عن الكلام ثم وجه إلينا السؤال التالى : ثم ماهى الأشياء الأخرى اللازمة للمسرحية ؟ .

فقال أحد الزملاء : الرومانسية الخرقاء والمغازلات الريفية، مثال ذلك سلوك زوجة العمدة التى عجلت بخطبة ابنتها وأزعجت أهل البلدة جميعاً .

وقال زميل آخر : فضول رئيس مكتب البريد ورجاحة عقل أو سيب. بينما قال ثالث : الرشوة

وتبعه رابع بقوله : الرسالة .

وقال خامس : وصول المفتش الحقيقى .

فقال المدير : لقد قسمتم المسرحية إلى وقائعها الرئيسية ذات الأهمية الحيوية — قسمتموها إلى وحداتها الكبرى . فاستخلصوا الآن من كل وحدة من هذه الوحدات مضمونها الجوهرى لتحصلوا على البناء الداخلى للمسرحية بأكملها . إن كل وحدة كبيرة تنقسم بدورها إلى أجزاء متوسطة وأجزاء صغيرة تشترك جميعاً فى تكوين الوحدة الكبيرة . ولتشكيل هذه الأجزاء يكون ضرورياً فى كثير من الأحيان الربط بين عدد كبير من الوحدات الصغيرة .

وختم تورتسوف حديثه قائلا :

إن لديكم الآن فكرة عامة عن الطريقة التى تقسم بها المسرحية إلى وحداتها التى تتكون منها ، وعن الوسيلة التى تعينون بها الطريق الذى يهديكم فى أثناء قيامكم بتمثيلها .

— ٣ —

قال المدير اليوم مستأنفاً شرحه : إن الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات هو دراسة بناء المسرحية . إلا أن ثمة غرضا داخلياً آخر لهذا التقسيم هو أهم بكثير من دراسة بناء المسرحية . وذلك هو الكشف عن الهدف الإبداعى الذى يكمن فى صميم كل وحدة من الوحدات .

إن كل هدف هو جزء أساسى من أجزاء الوحدة. أو قل ، على العكس من هذا ، إنه يخلق الوحدة المحيطة به .

وبقدر ما يستحيل إقحام أهداف غريبة على المسرحية ، فإنه يستحيل إقحام وحدات لا رابط بينها وبين المسرحية . لأن الأهداف يجب أن تكون تيارا منطقيا مترابط الأجزاء . وإذ قد تقررت هذه الرابطة المباشرة فإن كل ما قلناه عن الوحدات يصدق بالمثل على الأهداف .

وعندئذ سألته : هل معنى ذلك أن الأهداف تنقسم هى الأخرى إلى أهداف كبيرة وأهداف صغيرة ؟

فقال : نعم ، بكل تأكيد .

فقلت : وماذا عن خط السير ؟

فقال المدير شارحا وجهة نظره: سوف يكون الهدف هو الضوء الذى يهديكم إلى الطريق الصحيح .

إن الخطأ الذى يرتكبه معظم الممثلين هو أنهم يفكرون فى النتيجة بدلا من التفكير فى الفعل الذى يجب أن يعد لها ويمهد السبيل إليها ، فإذا تجنبت الفعل واتجهت إلى النتيجة مباشرة . حصلت على ثمرة مفتعلة لا يمكن أن تؤدى بك إلا إلى التمثيل الزائف المصطنع .

فحاول إذن أن تتجنب إجهاد نفسك فى سبيل الوصول إلى النتيجة دفعة واحدة . ومثل تمثيلا كاملا تؤديه فى صدق ونزاهة قصد ، ويمكنك أن

تنمى هذا الطراز من التمثيل عن طريق اختيارك أهدافا تتسم بالحيوية .

ثم التفت إلينا وقال : والآن فاختاروا لأنفسكم هدفا من هذا القبيل وحاولوا تحقيقه .

وبينما كنت أنا وماريا نفكر فى الأمر إذا نحن ببول يتقدم إلينا بالاقتراح التالى :

إذا فرضنا أن كلا منا يحب ماريا . وأن كلا منا تقدم إليها طالباً يدها فماذا كان ممكنا أن نفعل ؟

وقد بدأنا بوضع خطة عامة ، ثم قسمناها إلى وحدات وأهداف مختلفة كان كل منها يؤدى إلى الفعل ، وعندما كان الوهن يصيب نشاطنا كنا نعالج الأمر بإضافة افتراضات جديدة ، خالقين بذلك مشاكل جديدة يتعين علينا إيجاد حل لها . وتحت تأثير هذا الجهد المتصل استغرقنا فى عملنا إلى حد أننا لم نلحظ ارتفاع الستار وظهور المنصة العارية .

وطلب إلينا المدير أن نواصل عملنا فوق المنصة ففعلنا ، وعندما انتهينا قال لنا :

« هل تذكرون ماحدث عندما طلبت إليكم فى درس من دروسنا الأولى أن تعتلوا المنصة وتمثلوا ؟ فى ذلك اليوم استولت عليكم الحيرة فأخذتم تعالجون شتى الصور والانفعالات الخارجية غير الصادقة؟ أما اليوم فقد كنتم تشعرون أنكم أحرار . وكنتم تتحركون فى يسر بالرغم من المنصة الخالية، فما الذى أعانكم على ذلك يا ترى ؟

فقلت أنا وبول فى وقت واحد : الأهداف الداخلية الخلاقة .

فوافق على هذه الإجابة قائلا : نعم لأنها تهدى الممثل إلى طريقه القويم وتنأى به عن التمثيل المفتعل . إن الهدف هو الذى يمنح الممثل الإيمان بحقه فى الصعود إلى خشبة المسرح والبقاء عليها .

إلا أن تجربة اليوم لم تكن مرضية تماما لسوء الحظ . إذ قد اختار بعضكم أهدافا لذاتها ، لا لما تنطوى عليه من مقدرة على ابتعاث الفعل ، الأمر الذى يؤدى إلى استخدام الخدع والتباهى بالمهارة . بينما اختار آخرون أهدافا ذات طابع خارجى صرف ولا قيمة لها إلا من حيث أنها فرص تتيح لهم استعراض مهارتهم . أما جريشا فلم يكن له من غرض سوى إظهار مايتمتع به من صنعة فنية . وهذا مجرد مظهر خلاب لا يمكن أن يؤدى إلى خلق حافز حقيقى للفعل ، وأما هدف ليو فقد كان هدفاً جيداً بما فيه الكفاية ، ولكنه كان هدفاً فكريا وأدبياً أكثر مما ينبغى .

« إننا نجد مالا نهاية له من الأهداف على خشبة المسرح ، ولكن ليست كلها أهدافا ضرورية أو جيدة ، بل إن الكثير منها ضار فى الواقع ، ويجب على الممثل أن يتعلم كيف يميز بين الغث والثمين منها ، كيف يتجنب الأهداف غير المجدية ، وكيف يختار الأهداف الصحيحة حقاً .

وهنا سألته : وكيف يمكننا أن نعرفها ؟

فقال : أستطيع أن أعرف الأهداف الصحيحة بالطريقة الآتية .

أولا : يجب أن تكون الأهداف محصورة فى الجزء الذى تمثل فيه من المنصة ، وبالأحرى يجب أن تكون الأهداف مرتبطة بالممثلين الآخرين لا بالمتفرجين .

ثانيا : ينبغى أن تكون الأهداف نابعة من شخص الممثل ، ومماثلة فى الوقت نفسه لأهداف الشخصية التى يصورها .

ثالثا : يجب أن تكون أهدافا خلاقة وفنية . إذ ينبغى أن تنحصر مهمتها فى الوفاء بالغرض الأساسى فى فننا وهو خلق حياة لروح إنسانية. والتعبير عنها فى صورة فنية .

رابعاً : ينبغى أن تكون أهدافا حقيقية وحية وإنسانية . ولا ينبغى أن

تكون ميتة أو تقليدية أو من النوع الذى اصطلح على وصفه بالنوع «المسرحى».

خامسا : ينبغى أن تكون أهدافا صادقة بحيث تستطيع أنت ويستطيع الممثلون المشتركون معك ويستطيع المتفرجون الإيمان بصدقها .

سادسا : ينبغى أن تتسم بالقدرة على اجتذابك وتحريك مشاعرك .

سابعا : يجب أن تكون واضحة ومستوحاة من طبيعة الدور الذى تؤديه. كما يجب ألا يشوبها أى غموض . وأن تكون ملتحمة بنسيج دورك .

ثامنا : ينبغى أن يكون لها قيمة ومضمون يتناسبان والحقيقة الداخلية لدورك ، ولهذا يجب ألا تكون ضحلة لا تمس من الدور سوى سطحه الخارجى.

تاسعا : ينبغى أن تكون فعالة بحيث تدفع بالدور إلى الامام ولا تدعه يتوقف عن الحركة ويركد .

ولأحذركم من طراز خطير من الأهداف وهو هذا الطراز الحركى الصرف الشائع فى المسرح الذى من شأنه أن يؤدى إلى التمثيل الآلى .

نحن نعترف بثلاثة أنواع من الأهداف : الأهداف الخارجية أو الجسمانية. والأهداف الداخلية أو النفسية . والأهداف ذات الطابع النفسانى البسيط.

وعندئذ أعرب ڤانيا عن فزعه إزاء هذه الكلمات الضخمة فأخذ المدير يشرح مايرمى إليه مستعينا بأمثال يضربها فقال :

إذا دخلت هذه الحجرة وألقيت على التحية فأحنيت رأسك وسلمت على، فإن هذا يكون هدفا «آليا» عاديا إذ لا أثر فيه للناحية النفسية .

وهنا قاطعه ڤانيا قائلا «وهل هذا خطأ»؟ .

فسارع المدير يوضح له ما أبهم عليه قائلا :

إنك تستطيع بالطبع أن تحيى إنسانا بطريقة آلية صرفة ودون أن يخالجك

أى شعور ، ولكنك لا تستطيع أن تحب أو تتألم أو تكره أو تنفذ أى هدف إنسانى حتى دون أن يخالجك أى شعور .

والأمر يختلف عندما تمد إلى يدك وتحاول التعبير عن مشاعر الحب والاحترام والعرفان بالجميل بالطريقة التى تقبض بها يدك على يدى ، وبالنظرة التى تبدى فى عينيك ، وتلك هى الطريقة التى ننفذ بها « هدفا عاديا » ومع ذلك فإننا نجد فى هذا الهدف عنصراً نفسياً ومن ثم فإننا نسمى هذا الهدف — بلغتنا المسرحية الخاصة — هدفا من النوع النفسى البسيط .

أما الآن فإليك طريقة ثالثة للتحية : لنفرض أننا تشاجرنا بالأمس وأننى أهنتك أمام الناس . وأننى أريد — عند التقائنا اليوم — أن أتجه إليك وأمد لك يدى قاصداً من وراء هذه الحركة إفهامك أنى أريد الاعتذار إليك والاعتراف بأنى كنت مخطئاً ، وأنى أرجوك أن تنسى ما حدث . ولا تنس أن مدى يدى لعدو الأمس مشكلة ليست بالهينة . فلا بد لى — قبل أن أستطيع الإقدام على ذلك — أن أفكر فى الأمر مليا ، ولا بد من أن تخامرنى مشاعر كثيرة وأن أتغلب عليها أولا . . وهذا هو ما نسميه هدفا نفسيا . .

هذا وثمة نقطة هامة أخرى عن الهدف ، هى : أنه فضلا عما يجب من أن يكون هدفا يمكن تصديقه والإيمان به يجب أيضا أن يكون هدفا يجتذب الممثل ويجعله يرغب فى تنفيذه . إذ تكون هذه الجاذبية بمثابة العامل الذى يستفز إرادته الإبداعية الخلاقة .

ونحن نسمى الأهداف التى تتسم بهذه الصفات الضرورية أهدافاً إبداعية خلاقة ، ولما كان العثور عليها واختيارها من الأمور العسيرة ، فإن التدريبات تجرى أساساً بقصد العثور على الأهـــداف الصحيحة والسيطرة عليها والتمرس بها .

وهنا التفت المدير إلى نيقولا وسأله «ماهو هدفك فى ذلك المشهد الذى تؤثره على غيره من مشاهد مسرحية « براند ؟ » .

ويجيب نيقولا : « إنقاذ الإنسانية » .

فهتف المدير بلهفة يشوبها شيء من السخرية : « هذا لعمرى هدف كبير . . ويستحيل السيطرة عليه دفعة واحدة . ألا تظن أن من الأفضل اختيار هدف جسمانى بسيط ؟ » .

فسأله نيقولا بابتسامة تنم عن الحياء : « ولكن هل يستطيع الهدف الجسمانى أن . . يستثير الاهتمام ؟ » .

فسأله المدير بدوره : « اهتمام من ؟ »

فقال نيقولا : « اهتمام الجمهور » .

وعندئذ وجه المدير إليه النصيحة التالية : « إنس الجمهور . وفكر فى نفسك . فإذا كنت أنت مهتما بالهدف الذى اخترت فسيتبعك الجمهور » .

فقال نيقولا بلهجة الاستعطاف : « ولكنى لا أهتم بالهدف المادى أنا أيضاً . وإنى لأفضل هدفا نفسيا » .

فقال المدير : « سيكون لديك متسع من الوقت للوصول إلى ذلك ، أما الآن . فلم يحن الأوان بعد للانشغال بالمسائل النفسية ، فاقصر اهتمامك فى الوقت الحاضر بما هو بسيط وبما هو جسمانى . وفى كل هدف جسمانى يوجد عنصر نفسى والعكس صحيح ، فأنت لا تستطيع فصل أحدهما عن الآخر . ولأضرب لك مثلا رجلا يوشك أن يقدم على الانتحار . . . إن حالة هذا الرجل النفسية تكون معقدة للغاية . إذ يصعب عليه أن يقدم على الذهاب إلى المنضدة ، وإخراج المفتاح من جيبه ، وفتح الدرج وإخراج المسدس وحشوه بالرصاص ثم إطلاق رصاصة منه على رأسه . . . كل تلك الأفعال أفعال مادية ومع ذلك فكم فيها من عناصر نفسية . . بل ربما كان من الأصدق أن يقال : إنها جميعاً أفعال نفسية معقدة ، ومع ذلك فكم فيها من عناصر مادية؟

« ولأضرب لك الآن مثلا بفعل من أبسط الأفعال الجسمانية : كذهابك

إلى شخص آخر وصفعك إياه : إذا كنت تريد أن تفعل ذلك بإخلاص ، فإن عليك أن تبتعث فى نفسك الكثير من المشاعر المعقدة قبل أن تقدم على فعلتك... يجب أن تستفيد من أن الحد الفاصل بين ما هو مادى وما هو نفسى حد غامض ، فلا تحاول أن تفصل بين الطبيعة المادية والطبيعة النفسية بخط دقيق بالغ الدقة . بل استلهم غرائزك متوخيا دائماً الميل قليلا إلى ما هو مادى .

« دعونا نقتصر ، فى الوقت الحاضر ، على الأهداف المادية ، فهى أسهل وأقرب إلى متناول اليد وأكثر طواعية من حيث التنفيذ . وأنتم — إذ تفعلون ذلك تقللون من خطر الوقوع فى التمثيل المصطنع » .

— ٤ —

كانت المسألة المهمة التى طرحت اليوم على بساط البحث هى طريقة استخلاص هدف من وحدة من وحدات العمل ، أما هذه الطريقة فبسيطة ؛ إنها تتلخص فى العثور على أليق اسم للوحـــدة ، الاسم الذى يميز جوهرها الداخلى .

وقال جريشا ساخراً : ولم كل هذه الأسماء ؟ »

فأجابه المدير بقوله : « ألديك أية فكرة عما يمثله الاسم الذى يعبر تعبيراً صادقا عن الوحدة . إن هذا الاسم يعبر عن سمتها الجوهرية ، ولكى تحصل عليه يجب أن تخضع الوحدة لعملية بلورة ، ثم تعثر على اسم لهذه البلورة .

إن الاسم الصحيح الذى يبلور المعنى الجوهرى للوحدة هو الذى يكشف عن هدفها الأساسى .

ولكى أصور لكم هذا بطريقة عملية سأتناول بالبحث الوحدتين الأوليين فى مشهد ملابس الطفل من مسرحية « براند » .

لقد فقدت « أجنس » — زوجة القس براند — ابنها الوحيد ، وهاهى ذى فى غمرة حزنها تقلب ثياب الطفل ولعبه ومخلفاته الثمينة الأخرى .

والدموع تنهمر من عينيها انهماراً . إن قلبها ينفطر تحت وطأة الذكريات : لقد لقي الطفل حتفه لأنهم كانوا يعيشون فى مسكن رطب غير صحى ، وعندما مرض الطفل توسلت الأم إلى زوجها أن يغادر الأبرشية ، ولكن براند رفض لتعصبه أن يضحى بواجبه باعتباره قسا فى سبيل إنقاذ أسرته ، وقد أدى هذا القرار إلى وفاة الطفل .

أما الوحدة الثانية فإليك خلاصتها : يدخل براند . إنه يتعذب بسبب أجنس ، إلا أن فكرته عن الواجب تضطره إلى التصرف بقسوة وإقناع زوجته بإعطاء آثار ابنها المقدسة إلى امرأة فقيرة من الغجر ، بحجة أن هذه الآثار تمنعها من تكريس حياتها كلها للرب ، ومن تنفيذ المبدأ الأساسى الذى تسير عليه حياتها ألا وهو : خدمة الإنسان لجاره .

« وأريد منكم الآن أن تلخصوا هذين الجزأين وأن تحددوا لكل منهما الاسم الذى يعبر عن سمته الجوهرية » .

فقلت بلهجة من قطع برأى حاسم فى الموضوع : « إننا نرى أما تحب ابنها وهى تكلم آثاره كما لو كانت تكلمه هو ، فتكون وفاة إنسان محبوب هى الدافع الأساسى لهذه الوحدة . »

فقال المدير : « حاول أن تبتعد عن حزن الأم ، وأن تستعرض بطريقة منطقية الأجزاء الكبيرة والأجزاء الصغيرة فى هذا المشهد . إن تلك هى طريقة النفاذ إلى معناه الداخلى وعندما تستوعب مشاعرك المشهد ويستوعبه عقلك ، ابحث عن الكلمة التى تتضمن المعنى العميق الذى تنطوى عليه الوحدة كلها ، فتكون هذه الكلمة هى الكلمة المعبرة عن هدفك . »

وهنا قال جريشا : « لست أرى أية صعوبة فى ذلك ، فلا شك أن اسم أول هدف هو : « حب أم » وأن اسم ثانى هدف هو : « واجب القس المتعصب . . »

فقال المدير مصححا : أولا أنت تحاول تسمية الوحدة لا تسمية الهدف

وهذان شيئان مختلفان تمام الاختلاف . وثانيا : ينبغى ألا تحاول التعبير عن معنى هدفك باستخدام صيغة الاسم . إن صيغة الاسم يمكن استخدامها للتعبير عن الوحدة ، أما الهدف فيجب أن يعبر عنه دائما « بصيغة الفعل » .

ولما أعربنا عن دهشتنا قال المدير :—

« سأعينكم على الاهتداء إلى الإجابة . ولكننى أريد منكم ، بادىء ذى بدء ، أن تقوموا بتنفيذ الأهداف التى عبر عنها الآن ، بصيغة الاسم : أولا : حب الأم . وثانيا : واجب القس المتعصب .

واضطلع كل من ڤانيا وسونيا بهذه المهمة . أما ڤانيا فقد جعل الغضب يبدو على وجهه وجعل عينيه تجحظان ، وشد ظهره بطريقة تنم عن الجمود . ثم أخذ يمشى فى الحجرة بقوة عظيمة وهو يضرب الأرض بنعليه ، وأخذ يتكلم بصوت خشن ويبالغ فى التعبير عن الغضب ، آملا بذلك أن يصور القوة والعزم باعتبارهما مظهرين من مظاهر الواجب .

أما سونيا فقد بذلت جهدا عظيما للظهور بالمظهر المخالف لمظهر ڤانيا بغية التعبير عن الرقة والحب بصفة عامة .

وبعد أن انتهيا من التمثيل قال لهما المدير : ألا تريان أن الاسمين اللذين استخدما للتعبير عن هدفيكما كان من شأنهما أن يجعلا كما تمثلان صورة رجل قوى وصورة عاطفة وهى « حب أم » .

لقد صورتما لنا ماهية القوة والحب . ولكنكما لم تكونا أنتما القوة والحب . ذلك أن الاسم يبعث فينا تصوراً ذهنياً لحالة نفسية ، صورة أو ظاهرة . لكنه لا يمكن أن يدل إلا على ما تمثله صورة حسية دون أن يشير إلى الحركة أو الفعل . فى حين أن كل هدف يجب أن يحمل فى طياته بذور الحركة والفعل .

وعندئذ شرع جريشا يرد على ذلك قائلا : إنه يمكن تصوير الأسماء وتوضيحها ووصفها . وأن ذلك نوع من الفعل والحركة .

فوافق المدير على ذلك بقوله : نعم . إن ذلك فعل . لكنه ليس فعلا حقيقيا متكامل الشروط . إن ما تتحدث عنه هو تمثيل من النوع الزائف الاستعراضى وهو بهذا الاعتبار ليس فنا فى نظرنا . .

وهنا توقف المدير لحظة استطرد بعدها شارحا فكرته :

فلنر ماذا يحدث لو أننا استخدمنا فعلا بدلا من الاسم . وماعليك إلا أن تضيف قولك . أريد أو أريد أن أفعل . . كذا وكذا .

وخذ كلمة « القوة » كمثال . وضع « أريد » قبلها فتكون عبارة « أريد القوة » إلا أن هذه العبارة عبارة عامة غالية فى عموميتها . فإذا أدخلت عليها شيئا يكون أكثر إيجابية بصورة محددة . كأن تسأل سؤالا يتطلب جوابا دفعك ذلك إلى القيام بعمل إيجابى مجد لتحقيق ذلك الغرض . ومن ثم فيمكن أن تقول:أريد أن أفعل كذا وكذا لأحصل على القوة . كما يمكنك أن تقول : ما الذى يجب أن أفعل لأحصل على القوة ؟ فإذا أجبت على هذا السؤال علمت نوع الفعل الذى يجب أن تقوم به .

وهنا اقترح ثانيا أن تكون العبارة هكذا : أريد أن أكون قويا .

وقد انتقد المدير هذا الاختيار قائلا : إن فعل الكينونة فعل يحمل معنى السكون وتنقصه الحركة فهو لايتضمن البذرة الإيجابية التى يلزم توفرها فى الهدف .

وتدخلت سونيا مقترحة أن تكون العبارة : « أريد أن أحصل على القوة . »

فقال المدير : هذا أقرب إلى الفعل . ولكنه أعم مما ينبغى لسوء الحظ . ولا يمكن تنفيذه فى الحال . إذ لافائدة من جلوسك على هذا الكرسى

وأنت تتوقين إلى القوة بوجه عام ، يجب أن يكون لك هدف ملموس وحقيقى وقريب ويمكن تحقيقه بسهولة أكثر من هذا الهدف . فليست كل كلمات الأفعال صالحة للتنفيذ — كما ترين — ولا يمكن لأية كلمة أن توفر لك الحافز إلى الفعل الكامل .

وعندئذ قال أحد الزملاء : أريد أن أحصل على القوة لأحقق السعادة للناس جميعا .

فقال المدير : هذه عبارة جميلة إلا أنه من العسير الإيمان بإمكان تحقيقها .

فقال جريشا : أريد أن أحصل على القوة لأستمتع بالحياة ولأكون مرحا ومبرزا بين الناس . ولأحقق رغباتى وأرضى طموحى .

فقال المدير : هذا أكثر واقعية وأسهل من حيث التنفيذ ، ولكن يجب عليك أن تتخذ سلسلة من الخطوات التمهيدية قبل القيام به ، إذ أنك لا تستطيع الوصول إلى هذا الهدف الأسمى فى الحال ، بل يجب أن تقترب منه بالتدريج . أمعن النظر فى تلك الخطوات واذكرها لى .

وأخذ جريشا يعدد تلك الخطوات قائلا : أريد أن أبدو ناجحا وحكيما فى عملى ، وأن أخلق الثقة بى فى النفوس . وأريد أن أكسب محبة الناس . وأن أعتبر قويا ، وأريد أن أبرز وأن يعلو قدرى وأن أجعل نفسى مرموقا .

وبعد ذلك عاد المدير إلى المشهد المأخوذ من مسرحية « براند » وجعل كلا منا يقوم بتمرين مماثل ، واقترح علينا الاقتراح التالى :

لنفرض أن كل الرجال وضعوا أنفسهم فى مكان براند . إنهم أقدر على فهم نفسية الرجل الذى يكرس حياته لتحقيق فكرة ، ولتقم النساء بدور أجنس ، إذ أن رقة الحب تشعر به الأنثى ، والأم أقرب إليهن .

والآن سأعد إلى ثلاثة .. وعندئذ فلتبدأ المباراة بين الرجال والنساء !

أريد أن أسيطر على أجنس لكى أقنعها بالتضحية وحتى أنقذها وأهديها إلى سواء السبيل .

وما كدت أفوه بتلك الكلمات السابقة حتى سارعت النساء بالإجابات الآتية :

أريد أن أتذكر طفلى الميت ...

أريد أن أكون قريبة منه ، وأن أتحدث إليه .

أريد أن أعنى به وألاطفه وأرعاه .

أريد أن أرجعه إلى . . أريد أن أتبعه . . . أريد أن أحس بوجوده بالقرب منى . أريد أن أراه ومعه لعبه . . أريد أن أناديه ليعود من القبر . . أريد أن أستعيد الماضى . . أريد أن أنسى الحاضر وأن أغرق أحزانى .

وسمعت ماريا تصرخ بصوت ارتفع على أصوات الأخريات جميعاً . أريد أن أكون قريبة منه بحيث لا يمكن أن نفترق أبداً !

وعندئذ هب الرجال يردون بالأقوال المختلفة التالية : فى هذه الحالة سوف ينشب النزاع بيننا . . أريد أن أجعل أجنس تحبنى . . أريد أن أجتذبها إلى . . أريد أن تشعر أنى أفهم ما تعانيه من آلام . . أريد أن أصور لها البهجة العظيمة التى يحس بها الإنسان لقيامه بواجبه . . أريد أن تفهم المعنى الأسمى لحياة الإنسان !

وهنا تصايحت النساء يجبنهم: وإذن فأنا أريد أن أحرك قلب زوجى من خلال أحزانى . . أريد أن يرى دموعى !

وهتفت ماريا قائلة : أريد أن أتشبث بطفلى كما لم أتشبث به من قبل ، فلا أتخلى عنه ابداً ! !

وقد جاء الرد من الرجال قويا عاجلا : أريد أن أبث فى قلبها إحساساً بالمسئولية نحو الإنسانية . . أريد أن أهددها بالعقاب والفراق . . أريد أن أعرب عن يأسى إزاء استحالة تفاهمنا !

وكانت كلمات « الأفعال » — طوال هذا التبادل — تستثير أفكارا ومشاعر ، تصبح بدورها حوافز داخلية إلى الفعل ، أعنى العمل .

وعندئذ يقول المدير :

إن كل هدف من هذه الأهداف التى اخترتموها هو هدف صادق ، على نحو ما ، وهو هدف يتطلب قدرا من الفعل . وقد لا يجد ذوو المزاج الحاد النشيط من بينكم مايستهوى مشاعرهم كثيراً فى عبارة « أريد أن أذكر طفلى الميت » ، وقد يفضلون عبارة « أريد أن أتشبث به وألا أتخلى عنه أبداً » . . ألا تتخلى عن أى شىء ؟ عن الأشياء والذكريات والأفكار المرتبطة بالطفل الفقيد . إلا أن ثمة أناسا قد لا يتأثرون بذلك ، ومن ثم فإن من الأهمية بمكان أن يكون الهدف من القوة بحيث يجتذب الممثل ويستثير مشاعره .

ويبدو لى أنكم قد أجبتم على سؤالكم الذى فحواه : لماذا يلزم استخدام صيغة الفعل ، بدلا من صيغة الاسم ، للتعبير عن الهدف .

هذا هو كل ما أستطيع أن أقوله لكم — فى الوقت الحاضر — عن « الوحدات والأهداف » .

وستتعلمون المزيد عن « التكتيك » النفسانى أو « الصنعة النفسية » عندما يكون بين أيديكم مسرحية وأدوار نستطيع بالفعل تقسيمها إلى وحدات وأهداف .

الفصل الثامن

الإيمان والإحساس بالصدق

« الإيمان والإحساس بالصدق »

كانت هذه العبارة مكتوبة اليوم على لوحة كبيرة معلقة فوق جدران المدرسة وقبل أن يبدأ الدرس ، كنا على خشبة المسرح منهمكين فى البحث عن حافظة نقود ماريا — تلك الحافظة التى كانت صاحبتنا ماريا تفقدها من وقت لآخر — وفجأة طرق أسماعنا صوت المدير الذى كان يراقبنا من الاوركسترا حيث تجلس الفرقة الموسيقية دون أن نشعر بوجوده ، وهو يقول :

« إن خشبة المسرح والأضواء الأرضية تهيء لكم إطاراً بديعا تستطيعون أن تقدموا فيه أى مشهد يحلو لكم تمثيله . . لقد كنتم مخلصين كل الإخلاص فيما كنتم تفعلون ، فقد كان كل شى يتسم بطابع الصدق ، وكان يشملكم شعور بأنكم تؤمنون بجميع الأهداف البدنية التى عينتموها لأنفسكم ، والتى كانت أهدافاً واضحة ومحددة ، كما أن انتباهكم كان مركزاً تركيزاً قويا . وجميع هذه العناصر الضرورية كانت تعمل كما ينبغى وفى توافق ، لخلق . . . ماذا ؟ هل يمكن أن نقول لخلق فن ؟ كلا إن ذلك لم يكن فنا ، بل كان حقيقة واقعة . ولهذا فأعيدوا ما كنتم تقومون به الآن »

وأعدنا الحافظة إلى المكان الذى عثرنا عليها فيه ، ثم شرعنا نبحث عنها من جديد . إلا أننا فى هذه المرة لم يكن لدينا دافع للبحث عنها ، لأننا كنا قد وجدناها بالفعل . وكانت النتيجة أننا لم نحقق أى شيء .

وعندئذ قال تورتسوف ناقدا عملنا : « لا . لم أر أهدافاً ولا فاعلية ولا صدقاً

فيما صنعتم . فلماذا ؟ لئن كان ماقمتم به فى المرة الأولى هو الحقيقة الواقعة ، فلماذا عجزتم عن القيام به مرة أخرى ؟ قد يظن المرء أنكم لستم بحاجة لأن تكونوا ممثلين لتفعلوا مافعلتم الآن ، بل مجرد أناس عاديين .

وحاولنا أن نبين لتورتسوف أن العثور على الحافظة كان ضروريا فى المرة الأولى ، فى حين أننا كنا نعلم — فى المرة الثانية أنه ليس ثمة حاجة للعثور عليها . ومن ثم فقد كنا فى المرة الأولى تلقاء حقيقة واقعة ، أما فى المرة الثانية فقد كان مافعلناه تقليداً مصطنعا .

فقال : « حسن إذن . هلموا الآن وقوموا بتمثيل المشهد فى صدق ، بدلا من تمثيله بطريقة مصطنعة » .

فاعترضنا وقلنا : إن الأمر لم يكن من السهولة بهذا القدر ، وأصررنا على أنه لا بد لنا من أن نستعد ونتدرب ونحاول أن نعيش المشهد . .

فقاطعنا المدير صائحا : « تعيشونه ؟ ولكنكم كنتم تعيشونه بالفعل منذ برهة وجيزة ! »

ثم أخذ ينتقل بنا خطوة بعد خطوة ، مستعينا بالأسئلة مرة وبالشرح مرة أخرى ، حتى أثبت لنا أن ثمة نوعين من الصدق وشعور الإنسان بالإيمان فيما يفعل ، أولها ذلك الإيمان الذى يأتى بطريقة تلقائية وفى مستوى الأمر الواقع (كما كان الحال فى أثناء بحثنا عن حافظة ماريا أول مرة عندما كان تورتسوف يراقبنا ، وثانيهما هو الإيمان المسرحى ، وهو إيمان صادق كالإيمان الأول ، لكنه يتولد على أساس من التصور والتخيل الفنى .

ثم قال المدير شارحاً وجهة نظره : « لكى تتمكنوا من بلوغ هذا المعنى الأخير من معانى الصدق ، وتحققوه فى مشهد البحث عن الحافظة ، يجب عليكم أن تستخدموا أداة ترفعكم إلى مستوى الحياة التخيلية ، وهناك تخلقون لأنفسكم ظروفاً متخيلة تناظر ماكنتم تقومون به فى الواقع منذ قليل — إن تخيل « ظروف معينة » ملائمة ، يعينكم على خلق لون من الصدق المسرحى

تستطيعون أن تحسوه وتؤمنوا به وأنتم على خشبة المسرح . ونخلص من ذلك إلى أن الصدق فى الحياة العادية هو الواقع الموجود بالفعل ، فى حين أن الصدق على المسرح هو شىء لاوجود له بالفعل ، لكنه يمكن أن يوجد ».

وهنا اعترض جريشا قائلا : « معذرة . . ولكننى لست أرى كيف يمكن أن يكون للصدق ثمة مجال فى المسرح ، طالما أن مايدور فيه ثمرة من ثمار التخيل ابتداء من مسرحيات شكسبير نفسها ، الى الخنجر المصنوع من الورق المقوى الذى يطعن به عطيل نفسه » .

فقال تورتسوف وهو يحاول نلطيف سورة المعترض : « لاتشغل بالك أكثر من اللازم بكون ذلك الخنجر مصنوعا من الورق المقوى بدلا من الفولاذ . وأنت محق تماما إذ تصفه بالزيف ، بيد أنك لو غاليت فى النظر إلى شئون المسرح على هذا النحو ، ووسمت الفنون كلها بأنها أكذوبة ، واعتبرت حياة المسرح كلها غير جديرة بأن ينظر إليها بعين الصدق ، لوجب عليك أن تهجر المسرح إلى عمل آخر . إن ماله أهمية فى المسرح ليس هو المادة التى صنع منها خنجر عطيل ، سواء كانت ورقا مقوى أو فولاذاً ، وإنما المهم هو الشعور الداخلى الذى تجيش به نفس الممثل الذى يستطيع أن يوهم الناس بأنه انتحر حقا ؛ إن المهم هو السلوك الذى كان يمكن أن يسلكه الممثل ، بوصفه إنساناً ، فيما لو كانت الظروف والأحوال التى أحاطت بعطيل ظروفا حقيقية ، وفيما لو كان الخنجر الذى يطعن به نفسه مصنوعا من المعدن حقيقة . .

« إن مايهمنا هو حقيقة الحياة الداخلية لروح إنسانية فى حالة قيامها بدور معين ، ومدى إيمانها بأن ماتقوم بأدائه هو حقيقة واقعة . إننا لاشأن لنا بالوجود الطبيعى الفعلى للأشياء المحيطة بنا فوق المنصة — لاشأن لنا بحقيقة العالم المادى ! ذلك العالم الذى لا يفيدنا إلا بقدر مايهيئه لنا من الظهارة العامة أو الخلفية التى تعمل أمامها مشاعرنا :

« ونحن عندما نتكلم عن « الصدق » فى المسرح فإنما نعنى الصدق المسرحى الذى ينبغى على الممثل استخدامه فى لحظات الخلق والإبداع . حاولوا دائماً أن تبدأوا عملكم بجعله من داخل أنفسكم فى كل من الأجزاء الحقيقية والأجزاء التخيلية للمسرحية ولمناظرها . بثوا الحياة فى جميع الظروف والأفعال المتخيلة حتى ترضوا إحساسكم بالصدق فيما تمثلون ، وحتى توقظوا فى أعماقكم الإحساس بالإيمان بأن مشاعركم هى مشاعر واقعية . وهذه العملية هى التى نسميها « تبريراً » للدور (أى محاولة إقناع أنفسنا وإقناع الجمهور بأن مانفعل هو حقيقة وليس تمثيلا) .

ولما فرغ المدير من كلامه ، كنت لاأزال أرغب فى التأكد من أننى فهمت مايرمى إليه فهما تاما ، فسألته أن يلخص لنا ماقال فى كلمات موجزة فقال :

« إن الصدق على خشبة المسرح هو كل مايمكن أن تؤمن به إيماناً حقيقياً من أفعال أو أقوال تصدر منا أو من زملائنا . إن الصدق والإيمان صنوان لايمكن فصل أحدهما عن الآخر ، إذ لايمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الثانى ، ويستحيل عليك أن تحيا فى دورك ، كما يستحيل عليك أن تخلق شيئاً بدونهما — إن كل مايحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعاً للممثل نفسه ، ولزملائه وللجمهور . يجب أن يولد الإيمان بأن كل مايعانيه الممثل على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره فى الحياة الواقعية ، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان بصدق العاطفة التى يستشعرها الممثل ، وصدق مايصدر عنه من أفعال » .

— ٢ —

استهل المدير درسنا اليوم بقوله : « لقد شرحت لكم بصفة عامة الدور الذى يقوم به الصدق فى عملية الخلق المسرحى ، ولنتكلم الآن عما هو نقيض هذا الصدق .

« إن الإحساس بالصدق يتضمن في ذاته الإحساس بما هو غير صادق، ويجب أن يكون لديكم كلا الإحساسين ولكن بمقادير تختلف باختلاف طبيعة الممثلين. فبعضكم مثلا يكون إحساسه بالصدق بنسبة ٧٥٪ بينما يكون إحساسه بغير الصدق بنسبة ٢٥٪ فقط.

« وقد تنعكس النسبتان ، وقد تتعادلان فتذهب كل منهما بخمسين في المائة، ولكن هل يدهشكم أنى أميز بين هذين الإحساسين ، وأضع الواحد منهما مقابل الآخر ؟ إليكم السبب في ذلك » .

ثم التفت إلى نيقولا وقال :

« ثمة ممثلون مثلك يأخذون أنفسهم بالشدة في التزامهم الصدق إلى حد أنهم يبلغون في التزامه ، ودون وعى منهم ، غايته القصوى التى تبلغ حد الزيف ، فواجبك ألا تبالغ في إيثارك الصدق ونفورك من التصنع ، فإن ذلك يميل بك إلى المبالغة في إبراز الصدق من أجل الصدق فحسب . . وهذه المبالغة نفسها هى أسوأ الأكاذيب . فحاول إذن أن تكون متزناً وغير متحيز ، إنك تحتاج إلى الصدق على خشبة المسرح بالقدر الذى يتيح لك الإيمان بما تفعل .

« بل إنك تستطيع أن تنتفع إلى حد ما من التصنع إذا كان استخدامك له يقوم على سبب معقول ، إذ يعين لك التصنع الحد الذى ينبغى لك أن تتخطاه ويكشف لك عما ينبغى أن تتجنب الإقدام عليه، وفى مثل هذه الظروف يمكن أن يستخدم الممثل الخطأ الطفيف لتحديد المدى الذى لا يصح أن يتجاوزه.

ومنهج ضبط النفس هذا هو منهج جد جوهرى ، ولا يمكنك الاستغناء عنه ما دمت تقوم بنشاط إبداعى خلاق . إن الممثل يشعر وهو واقف أمام جمهور كبير من المتفرجين ، بأنه ملزم سواء أراد ذلك أو لم يرد ، بأن يبذل قدراً لا داعى له من الجهد والحركات التى يفترض أنها تعبر عن مشاعره ، ومع هذا يبدو له أن مايبذل ليس كافيا . مادام واقفا أمام أضواء المنصة

الأرضية ، ويترتب على ذلك أننا نرى فائضاً من التمثيل الذى لالزوم له ، قد ترتفع نسبته إلى تسعين فى المائة ، وهذا هو السبب فى أنكم ستسمعوننى أقول فى كثير من الأحيان فى أثناء التدريبات : اقتطع مما تفعل بمقدار تسعين فى المائة !

كم أود أن تدركوا أهمية عملية « دراسة النفس » . إنها عملية ينبغى أن تستمر بلا توقف ودون أن يشعر الممثل بها . كما ينبغى أن تخضع لها كل خطوة يقوم بها . إنك عندما نكشف للممثل ما فى بعض حركاته التمثيلية المصطنعة من سخف ملموس تراه شديد الرغبة فى التخلص منها . ولكن ماذا بوسعه أن يفعل إن لم تكن مشاعره ذاتها قادرة على إقناعه بما فى تلك الحركة من تصنع وزيف ؟ من ذا الذى يضمن للممثل ألا يقع من فوره فى حركة زائفة أخرى محل الحركة الزائفة التى تخلص منها ؟ كلا . إن علاج هذه المشكلة يجب أن يكون شيئا غير هذا . إن واجبنا أن نغرس بذرة الصدق تحت طبقة الزيف من نفس الممثل ،علها تؤدى فى النهاية إلى اقتلاعها والحلول محلها . وذلك كما تطرد الأسنان الجديدة الأسنان القديمة فى فم الطفل .

وفى هذه اللحظة استدعى المدير للنظر فى شأن من الشئون المتعلقة بالمسرح . وقد طلب إلى مساعده من أجل هذا أن يشرف على قيامنا ببعض التدريبات . .

وعندما عاد تورتسوف بعد فترة وجيزة أخذ يحدثنا عن فنان كان يتمتع بإحساس مرهف بالصدق فى نقده لعمل غيره من الممثلين . ولكنه كان يفقد ذلك الإحساس تماما عندما يقوم هو نفسه بالتمثيل . وقال تورتسوف . : إنه ليصعب على المرء أن يصدق أن الشخص نفسه يبدى فى لحظة ما مثل هذه الحاسة المرهفة للتمييز بين ما هو صادق وما هو زائف فى أداء زملائه من الممثلين . فإذا اعتلى هو خشبة المسرح فى اللحظة التالية إذا هو يتردى فى أخطاء أسوأ من أخطاء زملائه . .

إننا فى حالة هذا الممثل نجد أن إحساسه بالصدق والزيف باعتباره متفرجا ، منفصل تمام الانفصال عن إحساسه بهما باعتباره ممثلا . وهذه ظاهرة واسعة الانتشار .

— ٣ —

لقد فكرنا اليوم فى حيلة جديدة . لقد قررنا أن يكشف كل منا وجه التصنع والزيف فى حركات إخواننا الآخرين وتصرفاتهم سواء على المسرح أو خارجه .

وقد تصادف أن اضطررنا للانتظار فى أحد الممرات لأن المسرح المدرسى لم يكن قد أعد بعد . وبينما نحن وقوف هناك إذا بماريا تحدث جلبة عظيمة لأنها فقدت مفتاحها . فاندفعنا جميعاً نبحث عنه .

وعندئذ أخذ جريشا ينتقدها قائلا : إنك تميلين بجسمك إلى الأمام . ولست أعتقد أن ثمة ما يدعو إلى ذلك . إنك تفعلين ما تفعلين لتلفتى أنظارنا، وليس لرغبتك فى العثور على المفتاح .

وانضم إليه فى نقده القاسى كل من ليووفاينا وبول . كما وجهت إليها أيضا بعض النقد وسرعان ما توقف بحثنا عن المفتاح .

ويهتف بنا المدير قائلا : «يالكم من أطفال حمقى ! . كيف تجرءون على مثل هذا !» وقد أشاع الخجل والاضطراب فى نفوسنا ظهور المدير ومفاجأته لنا ، ونحن منهمكون فيما نحن فيه دون أن ننتبه إلى وجوده .

ثم إذا هو يقول لنا فى لهجة صارمة : والآن اجلسوا على هذه المقاعد بجانب الحائط . أما أنت ياماريا وأنت ياسونيا فهلما فاذرعا الممر جيئة وذهابا .

فإذا فعلتا ما أمرهما به . إذا هو يقول لهما :

لا ليس بهذه الطريقة. هل يمكنكما أن تتصورا أحداً يمشى بهذا الشكل؟

اجعلا أعقابكما إلى الداخل وأبرزا أطراف أقدامكما إلى الخارج — لم لا تثنيان ركبتيكما ؟ لم لا تحركان ردفيكما أكثر من هذا ؟ حذار ! انتبها لمراكز التوازن في جسميكما . ألا تعرفان كيف يكون المشى؟ لماذا تترنحان أنظرا أمامكما !

وكان تورتسوف يزداد توبيخا لهما كلما استمرتا فى المسير. وكلما ازداد توبيخه تضاءلت سيطرتهما على نفسيهما ، حتى جعلهما فى النهاية ترتبكان ارتباكا عظيما فلا تدريان رأسيهما من أرجلهما ، وتضطران إلى التوقف تماما وهما فى وسط الصالة .

وحانت منى التفاتة إلى المدير فأذهلنى أن أراه يخفى ضحكاته خلف منديله وعندئذ أدركنا ما كان يرمى إليه .

ثم إذا هو يسأل الفتاتين : هل اقتنعتما الآن بأن الناقد المتعسف يستطيع أن يدفع بالممثل إلى الجنون ويشل إمكانياته ؟ لا تحاولا كشف التصنع فيما تفعلان إلا بالقدر الذى يعينكما على بلوغ الصدق ، ولا تنسيا أن الناقد المتزمت أقدر من غيره على خلق قدر أكبر من التصنع والزيف على المسرح، لأن الممثل الذى يوجه إليه نقده ، يكف رغم إرادته عن السير فى طريقه السوى ، ويبالغ فى اصطناع الصدق حتى يخرج به إلى حد التكلف والزيف.

إن ما ينبغى أن تتعهدوه بالرعاية فى أنفسكم هو تنمية روح النقد الذى يجمع بين الاتزان والهدوء وبين الحكمة والروية ، وهذا النقد، وبالأحرى هذا الناقد ، هو أخلص أصدقاء الفنان ، إذ لن يشدد عليكم النكير بسبب التوافه ، وإنما يوجه اهتمامه إلى جوهر ما تعملون .

وإليكم الآن نصيحة أخرى فيما يتعلق بما تصدرون من أحكام على عمل الآخرين . ابدأوا استخدام إحساسكم بالصدق بالبحث أولا وقبل كل شىء عن النقاط الحسنة . وحسبكم ، فى أثناء دراستكم لأعمال غيركم ،

أن تقوموا بدور المرآة ، ثم قولوا بإخلاص إذا كنتم تؤمنون أو لا تؤمنون بما تشاهدون وبما تسمعون ، ونوهوا خاصة باللحظات التى كانت أكثر إقناعاً لكم .

إن جمهور المتفرجين لو كان يحفل بالصدق على المنصة كما كنتم تحفلون به هنا اليوم فى حياتكم الواقعية ، لما جزؤنا نحن الممثلين المساكين على إظهار وجوهنا قط . وعندئذ تساءل أحد الطلبة : أو ليس الجمهور قاسياً فى أحكامه ؟ .

ويجيبه المدير : كلا بالطبع . إن الجمهور لا يتصيد الأخطاء مثلما تفعلون أنتم ، بل إن الأمر على العكس من ذلك إذ يود الجمهور ، أولا وقبل كل شىء ، أن يصدق كل ما يجرى على خشبة المسرح .

— ٤ —

وعندما بدأنا عملنا اليوم قال المدير : لقد أخذنا كفايتنا من النظريات فلنحاول الآن تطبيق بعضها .

وعندئذ دعانا أنا وأولجا وفانيا إلى اعتلاء خشبة المسرح والقيام بتمرين إحراق الأوراق المالية ، ثم استطرد قائلا : إنكم لا تستطيعون القيام بهذا التمرين على وجهه الصحيح لأنكم تتلهفون بادىء ذى بدء على تصديق جميع الأشياء الرهيبة التى ضمنتها سياق الموضوع . ولكن لا تحاولوا أن تمثلوه كله دفعة واحدة ، بل سيروا فى ذلك خطوة خطوة مستعينين بحقائق صغيرة وأقيموا تصرفاتكم على أبسط الأسس المادية .

إننى لن أعطيكم نقوداً حقيقية أو نقوداً مسرحية ، إذ أن قيامكم بالتمثيل وليس بين أيديكم سوى الهواء كفيل بأن يجعلكم تبحثون عن مقدار أكبر

من التفاصيل ، فيتحقق لحركاتكم بالتالى تسلسل افضل ، فإذا نفذتم كل حركة تفصيلية فى صدق فإن المشهد كله سوف يسير سيراً حسنا .

وهنا شرعت أعد أوراق العملة الوهمية . وفى اللحظة التى كنت أمد فيها يدى لآخذ الأوراق استوقفنى تورتسوف قائلا :

ـــ إننى لا أصدق ما تفعل .

ـــ ما الذى لا تصدقه ؟

ـــ إنك لا تنظر إلى الشىء الذى تلمسه .

وكنت قد نظرت إلى الرزم الوهمية من أوراق العملة فلم أر شيئا بالطبع فاكتفيت بأن مددت يدى لآخذها ..

وقال تورتسوف : كان يكفى ، محافظة على المظهر ، أن تضم أصابعك بعضها إلى بعض حتى لا تقع رزمة الأوراق من بينها ! لا تلق بالرزمة هكذا ، بل ضعها فى رفق . ثم من ذا الذى يمكنه أن يفض لفة بهذه الطريقة ! ابحث أولا عن طرفى الرباط ، لا ، ليس كذلك . لا يمكن أن يتم الأمر بهذه السرعة إن طرفى الرباط معقودان بعناية حتى لا ينفك ، فليس من السهل حل العقدة .

وأخيرا قال معربا عن رضاه : هذا حسن . والآن ابدأ فى عد الأوراق التى من فئة المائة ، وتوجد منها عادة عشر أوراق فى اللفة الواحدة . يالله ! كم فعلت ذلك بسرعة ! ليس فى إمكان أمهر الصيارفة أن يعد تلك الأوراق القديمة القذرة المهلهلة بهذه السرعة الفائقة !

هل ترى الآن أى قدر من التفاصيل الواقعية يتعين عليك العثور عليه حتى تقنع طبائعنا المادية بصدق ما تقوم به على المسرح .

وبعد ذلك أخذ تورتسوف يوجه حركاتى ، حركة بعد حركة ، وثانية بعد أخرى إلى أن تحققت لها صفة التسلسل المتسق المنتظم .

وبينما كنت أعد الأوراق الوهمية أخذت أتذكر الطريقة والنظام

الصحيحين اللذين يتم بهما هذا العمل فى الحياة الواقعية . ثم جعلتنى التفاصيل المنطقية التى كان المدير يقترحها على أتخذ موقفا مختلفا تمام الاختلاف إزاء الهواء الذى كنت أقبض عليه بدلا من النقود — وثمة فرق بين أن تحرك أصابعك فى الهواء الخالى وبين أن تمسك بها أوراقا مالية قذرة ومستعملة تراها بعين خيالك فى وضوح .

وما كدت أقتنع بحقيقة الأفعال الجسمية التى كنت أقوم بها حتى أصبحت أشعر وأنا على المسرح براحة وحرية تامتين . .

أضف إلى ذلك أنى اهتديت إلى عدد من الحركات الصغيرة التى لم تكن قد خطرت على بالى من قبل . ثم لففت الدوبارة بعناية ووضعتها إلى جانب رزمة الأوراق على المائدة . وشجعتنى هذه الحركة الصغيرة فمهدت الطريق إلى حركات عديدة أخرى، ومن ذلك أنى قبل الشروع فى عد عدد من الأوراق أخذت أضمها إلى بعضها البعض وأسقطها من بين أصابعى على المائدة المرة بعد المرة، كما يفعل المرء بأوراق اللعب ، لكى أجعل منها رزماً أنيقة . .

« هذا ما نقصده عندما نتحدث عن حركة الجسم الصادرة عن أسباب معقولة : إنها الحركة التى يمكن أن يستريح إليها الفنان وتطمئن إليها أعضاؤه اطمئنانا كاملا » .

وهكذا لخص تورتسوف الموضوع كله وكان فى نيته أن يختتم بهذا عمل اليوم ، بيد أن جريشا كان يرغب فى مناقشته فقال :

« كيف يمكنك أن تسمى حركة تعتمد على مجرد الوهم حركة جسمية أو عضوية ! »

وأيده بول فى اعتراضه ذاك ذاهبا إلى أن الأفعال المتعلقة بأشياء مادية ، والأفعال المتعلقة بأشياء وهمية هى بالضرورة أفعال من نوعين مختلفين ، ثم قال :

« خذ مثلا شرب الماء — إن من شأنه أن يفضى إلى عملية كاملة تتطلب نشاطا جسديا وعضويا ، كإدخال السائل فى الفم والإحساس بمذاقه ، ودفع الماء إلى الجزء الخلفى من اللسان ثم ابتلاعه .

فقاطعه المدير بقوله : « بالضبط ، يجب عليك أن تعيد القيام بكل هذه الحركات التفصيلية الدقيقة حتى ولو لم يكن بين يديك ماء لأنك إن لم تفعل لما أمكنك أبداً أن تصل إلى مرحلة الابتلاع .

وهنا عاد جريشا يقول وهو مصر على وجهة نظره : « ولكن كيف تستطيع تكرار هذه الحركات إن لم يوجد فى فمك شىء ؟ »

فأجاب تورتسوف : « ابتلع ريقك أو ابتلع الهواء ، هل لهذا أية أهمية؟ ستقول: إن ذلك لا يعادل ابتلاع الماء أو النبيذ ، وأنا أوافق على أن ثمة اختلافا ، ومع ذلك فإن ابتلاعك ريقك ينطوى على قدر من الصدق المادى يفى بأغراضنا . »

— ٥ —

استهل المدير الدرس بقوله : « اليوم سننتقل إلى الجزء الثانى من التمرين الذى بدأناه أمس ، وسنتبع بازائه نفس الطريقة التى اتبعناها بالنسبة للجزء الأول . »

« ويتضمن هذا الجزء مشكلة أكثر تعقيداً . »

فقلت وأنا فى طريقى إلى خشبة المسرح لأنضم إلى ماريا وفانيا : « إنى لا أتردد فى أن أقول : إننا لن نتمكن من حلها . »

فقال تورتسوف يطمئننا: لا بأس فانى لا أكلفكم بهذا التمرين لاعتقادى بأنكم ستقدرون على تمثيله ، وإنما فعلت ذلك لأنكم إذ تحاولون القيام بشىء فوق طاقتكم تتمكنون من إدراك مواطن الضعف فيكم بطريقة أفضل ، وتعرفون ما أنتم فى حاجة إلى بذل الجهد لتحقيقه ، أما فى الوقت الحاضر

فيكفى أن تحاولوا تحقيق ما هو فى حدود طاقتكم . حققوا لى تسلسل الحركة الجسمية الخارجية ، واجعلونى أشعر بما تنطوى عليه من صدق .

ثم التفت تورتسوف إلى واستطرد قائلا : « وأسألك أنت ، بادىء ذى بدء ، هل تستطيع أن تترك عملك برهة وأن تذهب إلى الحجرة المجاورة استجابة النداء زوجتك لتشاهدها وهى تقوم بعمل حمام لطفلكما » .

فقلت وأنا أنهض وأتجه إلى الحجرة الأخرى : ليس ذلك صعبا .

فقال المدير وهو يستوقفنى : « حقاً ! يبدو لى أن ذلك نفس الشىء الذى لا تستطيع القيام به كما ينبغى — أضف إلى ذلك أنك تزعم أن الذهاب من المسرح إلى حجرة ما، ثم الخروج منها إلى المسرح مرة أخرى أمر يسهل القيام به ، ولكن إذا كنت تعتبر الأمر سهلا فما ذلك إلا لأنك تسمح بدخول قدر كبير من التناقض ونقص التسلسل المنطقى فيما به من أفعال .

« تأمل بنفسك ما فاتك من الحركات والحقائق الجسمية الصغيرة التى تكاد تدق عن الملاحظة، مع أنها حركات وحقائق أساسية . مثال ذلك أنك لم تكن ، قبل مغادرتك المسرح ، مشغولا بأمور تافهة ، بل كنت تقوم بعمل على جانب كبير من الأهمية : إذ كنت ترتب حسابات الجماعة وتراجع الأرصدة . . فكيف يمكنك أن تهمل ذلك فجأة وأن تندفع إلى الحجرة المجاورة ، كما كنت تعتقد أن سقف الحجرة على وشك الإنهيار ! ما من شىء رهيب قد حدث ، كانت امرأتك تناديك فحسب ، ثم هل يمكنك أن تتخيل أنك تستطيع فى الحياة الواقعية أن تدخل إلى حجرة لترى طفلا رضيعا وفى فمك سيجارة ! وهل يحتمل أن تقبل أم طفل السماح لرجل يدخن سيجارة بالدخول إلى الحجرة التى تغسل فيها طفلها ؟ . . لذلك يتعين عليك أن تجد مكانا تضع فيه سيجارتك، بحيث تتركها هنا فى هذه الحجرة (المنصة) وبعد ذلك تستطيع أن تذهب . . إن كل تصرف من هذه التصرفات التفصيلية الصغيرة يسهل أداؤه على حدة . »

ففعلت ما أشار به ووضعت السيجارة فى حجرة الجلوس ثم خرجت من المسرح إلى الأجنحة (الكواليس) فى انتظار اللحظة التى أعود فيها إلى المسرح . . .

وقال المدير : « هأنتذا قمت بتنفيذ كل حركة صغيرة على حدة ثم جعلت منها كلها مجتمعة عملية واحدة كاملة. ألا وهى الذهاب إلى الحجرة المجاورة»

وكانت عودتى إلى حجرة الجلوس بعد ذلك، وضع تصحيحات ومراجعات لا تحصى ، إلا أن السبب فى ذلك هذه المرة كان منحصراً فى أن البساطة كانت تنقصنى وأننى كنت أميل إلى التدقيق فى كل كبيرة وصغيرة ، ومثل هذه المبالغة كانت من الأمور الزائفة أيضا .

وأخيراً ابتدأنا نعالج أهم الأجزاء وأغناها من الناحية التمثيلية ، وهو الجزء الذى أعود فيه إلى الحجرة (أى المنصة) راغبا فى مواصلة العمل ، فإذا بى أرى « فانيا » قد أشعل النار فى النقود ليلهو بمنظرها وهو يشعر بسرور أبله لما فعل .

وأحسست أنا بما ينطوى عليه الموقف من إمكانيات مشجعة فاندفعت إلى الأمام ، وأطلقت لانفعالاتى العنان ، فألفيت نفسى أتخبط فى شرك المبالغة.

وصاح تورتسوف : « قف لقد أخطأت الطريق — تأمل ما قمت بأدائه الآن وأنت لا تزال فى أوج انفعالك . »

وكان كل ما يتطلبه منى دورى هو أن أجرى إلى المدفأة وأنتزع منها رزمة من الأوراق المالية المشتعلة ، بيد أنه كان يتعين على ، لكى ألتقط الرزمة من النار، أن أتدبر حركاتى بحيث أدفع أخا زوجتى الأبله من طريقى فلما فعلت ذلك لم يقتنع المدير لأن مثل هذه الدفعة العنيفة لا يمكن أن تفضى إلى كارثة وتؤدى إلى وفاة صهرى .

وكنت أحترق شوقا إلى معرفة الطريقة التى أستطيع أن أؤدى بها مثل هذه الحركة القاسية وأبرزها فى الوقت ذاته .

وسألنى المدير : « هل ترى هذه القصاصة من الورق ، سأشعل فيها النار وألقى بها فى هذه المنفضة الواسعة . . . أما أنت فقف هنا بعيداً ، وحالما ترى اللهب يندلع ، اجر وحاول أن تنقذ ما تبقى منها من الاحتراق . »

وما كاد يشعل النار فى الورقة حتى اندفعت إلى الأمام فى عنف ، كدت معه أن أكسر ذراع « فانيا » الذى كان واقفاً فى طريقى .

وعندئذ قال تورتسوف : « هل تستطيع الآن أن تجد أى شبه بين ما فعلت الآن وبين ما فعلت من قبل ! لقد كدنا الآن فقط أن ننتهى إلى مصيبة بالفعل ، أما فى المرة السابقة فلم يكن ما فعلت سوى مبالغة .

« ولا يصح أن نستنتج من ذلك أنى أحبذ كسر الأذرع ، أو أنى أوافق على أن يمزق بعضكم البعض على خشبة المسرح ، وإنما أود أن تدرك أن الأوراق المالية تحترق فى الحال ، ولذلك يتعين عليك ، إن أردت إنقاذها من الإحراق ، أن تتصرف فى الحال أيضا . وهذا هو مالم تفعله فى المرة الأولى فكان طبيعيا أن تخلو تصرفاتك من الصدق » .

ثم صمت لحظة وأردف بعدها قائلا : « فلنواصل عملنا الآن . —

فصحت أسأله : « هل تعنى أننا لن نفعل شيئا آخر فيما يتعلق بهذا الجزء »

فقال تورتسوف : « وما الذى تريد أن تفعل ! لقد أنقذت من المال ما أمكنك إنقاذه ، أما الباقى فقد التهمته النيران .

— وماذا عن القتل !

— لم تكن ثمة جريمة قتل .

— هل تعنى أنه لم يقتل أحد ؟

— لقد قتل شخص بالطبع ولكن لا وجود لجريمة القتل بالنسبة للشخص الذى كنت تمثل دوره . فقد بلغ حزنك على ضياع المال حداً لم تدر معه أنك دفعت صهرك الأبله فألقيت به أرضا ، ولو أنك أدركت ذلك

فربما لم تكن لتتسمر فى مكانك ، وإنما كنت تهرول لمساعدة الرجل المحتضر .

وكنا قد وصلنا فى تلك اللحظة إلى أصعب النقاط بالنسبة لى ، إذ كان على أن أقف فى مكانى كما لو كنت قد تحولت إلى تمثال من الحجر فى حالة من الشلل المفجع ، ولكنى أحسست بالبرودة تملؤنى ، بل لقد أدركت أننى أبالغ فى التمثيل .

فقال تورتسوف : « نعم . هاهى ذى كلها ، كل القوالب المصطنعة المألوفة المفرطة فى القدم ، والتى يعود تاريخها إلى أسلافنا .

فقلت : « كيف يمكنك أن تتعرف على هذه القوالب ؟ » .

فأجاب « العيون التى تجحظ من الهول ، ومسح الجبهة باليد فى ألم ممض ، وإمساك الرأس بكلتا اليدين ، والمرور بالأصابع الخمس جميعا خلال الشعر ، ووضع اليد على القلب : إن كل واحدة من هذه الحركات لايقل عمرها عن ثلاثمائة سنة .

« فلنلق جانباً بكل هذه السخافات ولنتحرر من ذلك اللعب بالجبهة والقلب والشعر ، ولتعطنى بدلا من ذلك حركة فيها صدق وإيمان مهما تكن حركة ضئيلة جداً » .

فسألته : « وكيف يمكن أن أعطيك حركة ، والمفروض أننى فى حالة شلل مفجع ؟

فسألنى بدوره : « ومارأيك أنت ؟ هل يمكن أن تكون هناك حركة أو نشاط فى السكون المسرحى (الدرامى) أو فى أى نوع آخر من أنواع السكون ؟ وإذا كان ثمة حركة فمن أى شىء تتكون ؟ » .

وجعلنى هذا السؤال أسبر أغوار ذاكرتى عسى أن أتذكر ماالذى يمكن أن يفعله إنسان فى أثناء فترة من السكون المؤثر المثقل بالانفعال . وحينذاك

ذكرنى تورتسوف ببعض أجزاء من كتاب «حياتى فى الفن» ، ثم أخذ يقص علينا واقعة شاهدها بنفسه فقال :

« حدث ذات مرة أننى اضطررت أن أخبر إحدى السيدات بوفاة زوجها واستطعت أخيراً ، وبعد تمهيد طويل توخيت فيه الحذر ، أن أنطق بالخبر الرهيب . وقد استولى الذهول على المرأة المسكينة ، ومع ذلك لم يظهر فى وجهها شىء من ذلك التعبير المفجع الذى يحلو للممثلين استخدامه على خشبة المسرح — وكان انعدام التعبير من وجهها ، ذلك الوجه الذى كان فى سكونه القاسى أشبه بوجوه الموتى ، هو أبلغ الأشياء تأثيراً فى النفس . ووجدت نفسى مضطراً إلى الوقوف بجانبها دون أن تبدر منى أدنى حركة ، لفترة تزيد على عشر دقائق ، حتى لا أقطع حبل العملية التى كانت تجرى فى أعماقها . وأخيراً بدرت منى حركة أخرجتها من ذهولها . . . وعندئذ خرت مغشياً عليها .

وبعد مرور مدة طويلة من الزمن ، عندما أصبح فى الإمكان التحدث إليها عن الماضى ، سألتها عما كان يدور بخلدها فى تلك الدقائق من السكون المؤلم ، فعلمت أنها كانت تتأهب لشراء بعض الحاجيات لزوجها قبل أن يصلها نبأ وفاته بلحظات قلائل ، ولكن بما أنه قد مات فلابد لها من أن تفعل شيئاً آخر . . وماذا عسى هذا الشىء أن يكون ياترى ؟ وفيما هى تفكر فى مشاكلها فى الماضى وفى الحاضر ، أخذ ذهنها يطوف بذكريات حياتها من البداية حتى المأزق الراهن بما ينطوى عليه من تطورات مجهولة ، ثم إذا هى تسقط مغشياً عليها لشعورها بالعجز المطبق إزاء موقف لا تملك له حلا ولا ربطاً .

« وأظنكم توافقون على أن تلك الدقائق العشر من السكون الرهيب كانت تعج بما يكفى من الحركة والفعل . . . تخيلوا أنكم تضغطون حياتكم الماضية كلها فى عشر دقائق وجيزة — أليس هذا فعلا ؟ »

فوافقت قائلا : « إنه لكذلك بالطبع . ولكنه ليس فعلا جسمانياً »

فقال تورتسوف : « حسن جداً . لعله ليس فعلا جسمانيا ولسنا فى حاجة إلى إجهاد الفكر بحثاً عن الأسماء والعناوين ولا إلى محاولة توخى الدقة أكثر من اللازم : ففى كل حركة جسمية عنصر نفسى ، كما أن فى كل فعل نفسى عنصراً جسمياً » .

وقد تبين لى بعد ذلك أن تمثيل المشاهد التالية حيث أفيق من ذهولى وأحاول إنقاذ صهرى أسهل بمراحل من تمثيل مشهد الجمود بما ينطوى عليه من انفعالات نفسية . .

قال المدير « يجب علينا الآن أن نلقى نظرة على ما تعلمناه فى الدرسين الأخيرين. إن الشباب ينقصهم الصبر ، ولذا فهم يحاولون أن يتلقفوا كل الحقيقة الداخلية لمسرحية ما أو لدور ما ، دون ترو أو استيعاب . ثم الإيمان بتلك الحقيقة إيماناً مرتجلا .

« ولما كان من المستحيل التمكن من كل ما تنطوى عليه المسرحية أو الدور بهذه الطريقة المرتجلة السطحية ، فإنه ينبغى علينا أن نقسم محتوياتها إلى أجزاء ثم نحاول فهم كل جزء على حدة ، ويجب علينا — لكى نصل إلى الحقيقة الجوهرية لكل جزء ، ولكى نتمكن من الإيمان بها — أن نتبع نفس المنهج الذى اتبعناه لاختيار وحداتنا وأهدافنا .

« فعندما لا تستطيعون الإيمان بفعل كبير فإنه يجب عليكم أن تقسموه إلى أجزاء أصغر ، وذلك إلى أن تتمكنوا من الإيمان به . ولا تظنوا أن هذا عمل هين يسير ، بل هو على العكس عمل ضخم شاق. وأنتم لم تكونوا تبددون الوقت الذى قضيتموه فى محاضراتى وفى التدريبات التى يشرف عليها رحمانوف فى تركيز انتباهكم وقصره على الحركات الجسدية الصغيرة . ولعلكم لم تدركوا بعد أن الممثل يستطيع ، إذا آمن بصدق فعل صغير ، أن يتقمص دوره وأن يؤمن بحقيقة المسرحية كلها .

« إننى أستطيع أن أذكر لكم أمثلة لا حصر لها ، من واقع تجربتى الخاصة ،

طرأ فيها شيء غير متوقع فأحال التمثيل الراكد الآلى إلى تمثيل مفعم بالحياة كأن يقع كرسى مثلا ، أو يسقط منديل من يد ممثلة ويجب التقاطه فى الحال. أو يحدث تغير مفاجىء فى سياق الحركة المسرحية — إن هذه أمور تقتضى من الممثل القيام بأعمال صغيرة لكنها أعمال حقيقية ، لأنها على صغر شأنها أعمال منبثقة من واقع الحياة ، وكما تعمل هبة من النسيم النقى على تنظيف الجو فى حجرة فاسدة الهواء ، فإن هذه الأفعال الحقيقية يمكنها أن تبعث الحياة فى التمثيل الآلى ، تمثيل القوالب المحفوظة المفتقر إلى الحياة . إن مثل هذا العمل الصغير الطارىء يمكن أن يذكر الممثل بالنغمة الصادقة التى ضاعت منه. كما يمكنه أن يخلق قوة دافعة باطنة تحول مشهداً بأكمله إلى طريق أكثر إبداعاً وابتكارا .

« بيد أننا لا يسعنا أن نترك أمورنا للأقدار . وإنه لمما يهم الممثل أهمية بالغة أن يعرف كيف يتصرف فى الظروف المعتادة . فإذا وجدتم أن معالجة فصل كامل من الرواية أمر متعذر لطوله طولا بالغاً فقسموه إلى أجزاء . فإذا لم تكف حقيقة واحدة لإقناعكم بصدق ماتفعلون فاجتهدوا أن تضموا إليها تفصيلات وحقائق أخرى ، حتى يتيسر لكم أكبر مجال من الفعل الذى يكون كفيلا بإقناعكم . ومما يساعدكم فى إدراك هذه الغاية أن تتوفر فى كل منكم حاسة وزن الأمور .

« ولقد كرسنا ماقمنا به من عمل خلال الدروس الأخيرة لبيان هذه الحقائق البسيطة الهامة مع ذلك » .

— ٦ —

قال المدير : عدت فى الصيف الماضى ، وللمرة الأولى بعد عدد من السنين إلى مكان فى الريف كنت قد اعتدت قضاء إجازاتى فيه . . . وكان البيت الذى أنزل به يبعد عن محطة السكة الحديد بمسافة قصيرة . وكان ثمة طريق مختصر

يفضى من البيت إلى تلك المحطة ويمر بمنخفض فى الأرض وببضع خلايا للنحل وبغابة صغيرة — وكنت قد اعتدت فيما مضى أن أذهب إلى المحطة ثم أعود منها سالكا ذلك الطريق المختصر مرات ومرات ، حتى أصبح ممراً مطروقاً — ثم مضت الأيام وغطت الحشائش الطويلة الممر .

« وعندما وصلت فى الصيف الماضى، أردت أن أسلك هذا الطريق نفسه مرة أخرى . ولكن لم يكن من السهل أن أعثر عليه بادىء ذى بدء ، فكنت أضل سبيلى فى كثير من الأحيان ، وأصل إلى طريق رئيسى عام ملىء بآثار العجلات والحفر لاشتداد وطأة الحركة العامة فيه — وربما يجدر بى أن أقول: إنى لو كنت قد سرت فى هذا الطريق العام لأفضى بى إلى اتجاه مضاد للاتجاه المؤدى إلى المحطة — ولذا كنت أجدنى مضطراً لأن أعود أدراجى وأواصل البحث عن الطريق المختصر مستعيناً على ذلك بتأثر علامات قديمة مألوفة : كشجرة هنا وجذع هناك ، أو مرتفع أو منخفض قليل فى مستوى الأرض. كانت هذه الذكريات تعيننى فى بحثى حتى اهتديت أخيراً إلى الطريق وتمكنت من إتخاذه ثانية فى ذهابى إلى المحطة وإيابى منها . ولما كنت مضطراً إلى الذهاب إلى المحطة مرات كثيرة فقد عدت إلى استخدام الطريق المختصر كل يوم تقريباً ، حتى أصبح ممراً مطروقا متميزاً مرة أخرى . . .

« وقد كنا فى أثناء الدروس القليلة الأخيرة نختط لأنفسنا طريقا من الأفعال الجسمانية فى تمرين النقود المحترقة ، وهو طريق يشبه إلى حد ما الطريق الريفى الذى حدثتكم عنه ، وهو وإن يكن طريقاً مألوفاً فى الحياة الواقعية إلا أنه يجب علينا أن نسلكه من بدايته إلى نهايته على خشبة المسرح حتى نتعرف عليه ويصبح طريقاً مألوفا لا ننساه أبداً .

« وطريقكم المستقيم قد أخفته عنكم عادات سيئة تنذركم فى كل خطوة تخطونها بتضليلكم والاتجاه بكم إلى طريق عام بال ، ملىء بالحفر ، وذلك هو طريق التمثيل الآلى ذى القوالب الجامدة . ولكى تتجنبوه يجب عليكم أن

تفعلوا مافعلت أنا ، فتدرسوا أسس الاتجاه الصحيح باتخاذ سلسلة من الأفعال الجسمانية ، وإعادة أداء تلك الحركات المرة بعد المرة حتى تحددوا بصفة دائمة الطريق الصحيح لأدواركم . . . والآن هلموا إلى خشبة المسرح وكرروا أداء الأفعال الجسمانية المفصلة التي توصلنا إليها في المرة الأخيرة .

« ولكني ألفت نظركم إلى أنى لا أريد منكم سوى أفعال جسمانية وحقائق جسمانية وإيمان جسمانى بهذه الحركات وتلك الحقائق ، إنى لا أطلب منكم أكثر من هذا ! » وعند ذلك قمنا بأداء التمرين من بدايته إلى نهايته .

ولما فرغنا سألنا تورتسوف : « هل لاحظتم ظهور مشاعر وأحاسيس جديدة نتيجة لقيامكم بأداء مجموعة متصلة من الحركات الجسمانية دون توقف؟ إن كانت تلك المشاعر والأحاسيس قد ظهرت كان معنى ذلك أن اللحظات المتفرقة تنساب وتندمج — كما ينبغى لها أن تفعل — بحيث تكون مجموعات أكبر ، وتخلق تياراً مستمراً من الصدق .

« وتستطيعون تجربة ما أقول بتمثيل المشهد كله من البداية إلى النهاية عدة مرات ، مستخدمين الأفعال الجسمانية وحدها .

وقد اتبعنا إرشاداته فشعرنا حقا بأن الأجزاء المنفصلة تتشابك وتتحد مكونة كلاماً مترابطا . وكانت كل إعادة تعزز هذا الترابط حتى أصبحت الحركة فى المشهد تتدفق فى قوة وسهولة متزايدتين . .

بيد أنى دأبت — فى أثناء تكرارنا للمشهد — على ارتكاب خطأ معين أشعر أنه يجب على أن أتحدث عنه بشىء من التفصيل : لقد كنت أتوقف عن التمثيل فى كل مرة أخرج فيها من المشهد وأغادر خشبة المسرح ، وكانت النتيجة المترتبة على ذلك انقطاع التسلسل المنطق لأفعالى الجسمانية . ولا ينبغى أن ينقطع هذا التسلسل . وواجب الممثل ألا يسمح بحدوث مثل هذه التصدعات التى تسبب ثغرات لا تلبث أن تمتلىء هى الأخرى بأفكار ومشاعر غريبة على الدور ودخيلة عليه .

ثم يقول المدير . وإذا لم تكن قد اعتدت التمثيل لنفسك وأنت خارج المنصة، فلا أقل من أن تركز أفكارك فيما كان يمكن أن تفعله الشخصية التي تصورها لو أحاطت بها ظروف مماثلة ، إن هذا من شأنه أن يعينك على البقاء في نطاق الدور الذي تؤديه .

وبعد أن صحح لنا تورتسوف بعض الأخطاء، وبعد أن قمنا بتمثيل المشهد عدة مرات أخرى سألني قائلا : هل تحققت الآن أنك وفقت إلى إقامة ذلك التسلسل الطويل ، بصورته المتينة وحالته الدائمة ، من اللحظات الصغيرة الفردية التي يتألف منها الفعل الجسماني الصادق لهذا التمرين ؟

إننا نسمي هذا التسلسل ، بلغتنا المسرحية ، حياة الجسم البشري ، وهي حياة تتكون — كما رأيتم — من أفعال جسمانية يحركها شعور داخلي بالصدق وإيمان الممثل بما يفعله . وحياة الجسم البشري هذه في أثناء قيام الممثل بدوره ليست شيئا هينا ، إنها نصف الصورة المطلوب من الممثل خلقها وإن لم تكن النصف الأهم .

— ٧ —

وبعد أن قمنا بتمثيل نفس التمرين مرة أخرى قال المدير :

« والآن وقد خلقتم جسم الدور يمكننا أن نفكر في الخطوة التالية ، الخطوة التي تفوق الخطوة الأولى في أهميتها . . ألا وهي « خلق روح إنسانية في الدور » .

والواقع أن هذا الخلق قد تم فعلا داخلكم ودون علمكم . والدليل على ذلك أنكم حينما أديتم في هذه اللحظة جميع الأفعال الجسمانية التي يشتمل عليها المشهد لم تؤدوها بطريقة شكلية جافة ، وإنما أديتموها بطريقة تدل على اقتناع صادر من صميم نفوسكم .

« فكيف حدث هذا التغيير ؟ »

« لقد حدث بطريقة طبيعية لأن الرابطة بين الجسم والروح رابطة لا تنفصم ، وحياة أحدهما مصدر لحياة الآخر . وكل عمل جسمانى ، باستثناء الأعمال الآلية الصرفة ، يصدر عن شعور داخلى ، وبالتالى فإن لكل دور جانبين متشابكين : أحدهما داخلى والآخر خارجى ، واشتراكهما فى هدف يقربهما من بعضهما البعض ويقوى الروابط التى تربط بينهما . »

ثم طلب المدير منى أن أعيد تمثيل مشهد النقود ، وبينما كنت أعد الأوراق المالية المسرحية بدرت منى التفاتة إلى « ثانيا » أخى زوجتى . ولأول مرة جعلت أسائل نفسى : « لماذا يحوم حولى دائما يا ترى ؟ » وعندئذ شعرت أننى لا أستطيع مواصلة التمثيل مالم أوضح العلاقة القائمة بينى وبين صهرى هذا .

وإليكم ما ابتكرته ، بمساعدة المدير ، أساسا لتلك العلاقة : « لقد اشترى جمال زوجتى وصحتها بثمن فادح هو تلك العاهة التى يقاسى منها أخوها التوأم ، فقد تحتم إجراء عملية اضطرارية عند ميلادهما ، وهكذا تعرضت حياة التوأم الذكر للخطر لإنقاذ حياة الأم وحياة طفلتها . ونجا الجميع من براثن الموت ، بيد أن المولود الذكر صار أبله وأحدب — وقد كان لذلك أثره فى حياة الأسرة باستمرار ، فهى لا تبرح تعانى منه ما تعانى . وجعلتنى هذه القصة المخترعة أغير تماما من موقفى إزاء هذا التعس الناقص العقل ، فقد امتلأ قلبى بالحنان الصادق نحوه ، بل شعرت بشىء من تبكيت الضمير لما حدث فى الماضى .

وكان هذا كفيلا ببعث الحياة على الفور فى مشهد ذلك الإنسان الشقى وقد خامره شىء من الطرب لاحتراق الأوراق المالية ، فإذا بى أقوم — بدافع من شعورى بالشفقة عليه — بحركات بلهاء لأدخل السرور على نفسه ، فمن ذلك أنى جعلت أخبط برزم الأوراق على المائدة ، وأجعل وجهى يقوم بحركات وغمزات مضحكة ، وأنا أحل ما يحيط بالرزم من أربطة ملونة وألقى بها فى

النار — وكان « ڤانيا » يستجيب استجابة حسنة لهذه التصرفات التى كنت أقوم بها عفو الخاطر وحيثما اتفق ، وقد دفعتنى هذه الاستجابة إلى الاستمرار فى التفنن على هـذه الوتيرة ، وكانت النتيجة خلق مشهد جديد كل الجدة ، مشهد يتسم بالحياة والمرح والحرارة حتى لقد أعجب به على الفور زملاؤنا الذين كانوا يشاهدوننا ، وكان هذا مما شجعنا وجعلنا نمضى قدما — ثم حانت لحظة ذهابى إلى الحجرة المجاورة فتساءلت : « إلى أين ؟ إلى زوجتى ! ولـكن من هى زوجتى؟» فلم أكن لأستطيع مواصلة تمثيل المشهد ، ما لم أعرف كل شىء عن هذه السيدة التى تربطنى بها ، فى حدود الدور الذى أؤديه، رابطة الزوجية. وكانت القصة التى ألفتها عن حياتها قصة موغلة فى صبغتها العاطفية ، ومع ذلك فقد شعرت بأن الظروف لو كانت حقا كما تخيلت لـكان لتلك الزوجة وطفلها مكانة فى نفسى لا تدانيها مكانة .

وفى ضوء هذه الحياة التى جدت على المشهد بدت طريقتنا القديمة فى أدائه طريقة باهتة لا قيمة لها . لـكم كان يسيراً على ومدعاة لسرورى أن أشاهد الطفل فى حمامه ! إننى لم أكن بحاجة الآن إلى من يذكرنى بالسيجارة المشتعلة، فقد حرصت أشد الحرص على إطفائها قبل مغادرة حجرة الجلوس .

أما عودتى إلى المائدة بما عليها من أموال ، فهى الآن واضحة وضرورية فى وقت معاً ، إن ما أعمله فإنما أعمله من أجل زوجتى وطفلى ومن أجل الأحدب الشقى .

ومن ثم اكتسب إحراق النقود مظهراً مختلفاً تمـام الاختلاف ، ولم يـكن على إلا أن أوجه هذا السؤال إلى نفسى : « ماذا كان يجب على أن أفعل لو أن هذا قد حدث حقيقة ؟ » إن الرعب ينتابنى لما يتهدد مستقبلى ، فالرأى العام لن يتهمنى بأننى لص فحسب ، بل بأننى قاتل صهرى أيضا — أضف إلى ذلك أننى سأعتبر قاتلا لطفلى ، وما من إنسان يستطيع تبرئة ساحتى فى نظر الناس ، ولست أدرى ماذا يكون رأى زوجتى فى بعد قتلى أخاها .

وكان من الضرورى ألا أبدى حراكا على الإطلاق وأنا أقلب هـــذه الاحتمالات فى ذهنى ، غير أن سكوتى كان مفعما بالحركة والفعل .

أما المشهد التالى الذى كنت أحاول فيه أن أرد صهرى إلى الحياة — فقد سارت فيه الأمور على ما يرام من تلقاء نفسها ، وكان هذا أمراً طبيعيا نظراً لموقفى الجديد من هذا الصهر .

وهكذا صار التمرين الذى كان قد أصبح من قبل أقرب إلى إثارة الملل فى نفسى يوقظ فيها الآن مشاعر زاهية دفاقة فيها شىء من الملل ؛ كما بدت لى الطريقة التى اتبعت فى خلق الناحيتين الجسمانية والروحية للدور طريقة ممتازة ، على أننى كان يساورنى شعور بأن أساس نجاح هذه الطريقة يعود إلى ما لكلمة « لو » من مفعول سحرى ، وإلى الظروف المحيطة بالموقف — لقد كان هذان العاملان ، وبالأحرى : لو . . والظروف . . هما اللذان ولدا فى نفسى الدافع الداخلى . فلماذا لا يكون من الأسهل إذن أن نعمل مبتدئين من هذين العاملين مباشرة ، بدلا من قضاء كل ما نقضيه من وقت على الأهداف الجسمانية .

لقد دار كل هذا فى بالى ، ولم أطق إلا أن أذكره للمدير الذى وافقنى قائلا :

« بالطبع — وهذا هو ما اقترحت عليك القيام به منذ أكثر من شهر عندما مثلت هذا المشهد لأول مرة » .

فقلت : « ولكن فى ذلك الوقت كان يصعب على أن أنبه مخيلتى وأجعلها تنشط لعمل ما أريد . »

قال المدير : « نعم ، أما الآن فقد تيقظت مخيلتك تماما ، ومن السهل عليك الآن أن تخترع المواقف الخيالية فحسب ، بل أن تعيش تلك المواقف وتشعر بحقيقتها . فلماذا حدث هذا التغير ! لقد حدث لأنك فى البداية كنت تبذر بذور خيالك فى تربة قاحلة ، إذ أن التقلصات الخارجية والتوتر الجسمانى

والحياة العضلية الخاطئة تربة رديئة لا يمكنك أن تزرع فيها الصدق والشعور الحق . أما الآن فقد أصبحت لك حياة جسمانية صحيحة . كما أصبح إيمانك بتلك الحياة قائما على المشاعر النابعة من طبيعتك ذاتها ، وأنت لم تعد تبنى تخيلك فى الهواء على غير أساس أو بطريقة عامة . لم يعد تخيلك صورة معنوية مجردة، ونحن إذ نلجأ بسرور إلى الأفعال الجسمانية الحقيقية وإلى إيماننا بها ، فإنما نفعل ذلك لأنها فى متناول يدنا وتستجيب إلى ما ندعوها إليه .

« وإننا نستخدم تكتيكا واعيا أو طريقة فنية شعورية لخلق القوام الجسمانى لدور ما ، ثم نستعين بذلك القوام حتى نتمكن من خلق الحياة الباطنية اللاشعورية التى يستمد منها الدور روحه . »

— ٨ —

واصل المدير اليوم شرح طريقته فأوضح لنا ما خفى من ملاحظاته مشبها التمثيل بالسفر فقال :

« هل سبق لكم القيام برحلة طويلة ؟ إذا كان هذا قد حدث فلا شك أنكم تذكرون التغيرات العديدة المتتابعة فيما كنتم تشعرون به وفيما كانت تقع عليه أنظاركم ، وهذا نفسه هو مايحدث على خشبة المسرح ، فنحن حينما نسير قدما وفقا لسلسلة من الأفعال الجسمانية ، نجد أنفسنا على الدوام فى مواقف وأمزجة نفسية وأجواء متخيلة ومظاهر للإخراج تتجدد وتختلف باستمرار كما يصبح الممثل على اتصال بأناس لم يكن يعرفهم من قبل ، ويشاركهم حياتهم .

« ويقود خطوات الممثل طوال المسرحية سواء داخل المنصة أو خارجها ، سلسلة أفعاله الجسمانية، ويكون طريقه مرسوما بدقة بالغة لا يمكنه إزاءها أن يضل طريقه أو أن ينحرف عنه. ومع ذلك فليس الطريق نفسه هو الذى يستهوى روح الفنان فى أعماق الممثل ، وإنما ينحصر اهتمامه فى الظروف والأحوال الداخلية للحياة التى قادته إليها المسرحية ، فهو يحب الأجواء الجميلة المتخيلة التى ينطوى عليها دوره ، وما تثيره تلك الأجواء من مشاعر .

وأمام الممثلين طرق مختلفة للوصول إلى غايتهم وهم فى ذلك أشبه بالرحالة المسافرين ، فنهم أولئك الذين يعيشون أدوارهم حقيقة ويحسونها بأجسامهم ، ومنهم أولئك الذين يكتفون بأداء الإطار الخارجى للدور ، ومنهم أولئك الذين يستكثرون من الحيل والخدع القديمة المألوفة ويمثلون كما لو كان التمثيل حرفة من الحرف ، ومنهم أولئك الذين يجعلون أدوارهم مجرد محاضرة أدبية جافة ، ومنهم الذين يستغلون أدوارهم لاستعراض أنفسهم استرعاء لأنظار المتفرجين .

فكيف يمكنكم أن تقوا أنفسكم الانزلاق فى الطريق الخاطىء ؟ ينبغى أن يكون لكم عند كل منحنى من منحنيات الطريق رقيب مدرب ساهر العين كامل المرانة ينبهكم إلى الاتجاه الصحيح ، أما هذا الرقيب فهو إحساسكم بالصدق الذى يتعاون وإحساسكم بالإيمان بما تفعلون ، ليبقيكم على الطريق القويم . . .

والسؤال التالى هو : ماهى المادة التى نستخدمها لشق طريقنا هذا ؟

قد يبدو لأول وهلة أنه ما من سبيل أفضل من استخدام الانفعالات الحقيقية ، بيد أن الأشياء النفسية لا يمكن الاعتماد عليها بدرجة كافية ، وهذا هو السبب الذى يجعلنا نلجأ إلى « الفعل الجسمانى » .

ومع ذلك فثمة شىء أهم من الأفعال ذاتها ، ألا وهو صدق تلك الأفعال وإيماننا بها . وعلة ذلك أنه حيثما وجدت الصدق والإيمان وجدت الشعور والخبرة ، ويمكنكم أن تتحققوا من ذلك إذا قمتم بأدنى فعل تؤمنون به إيمانا حقيقيا ، فإنكم تجدون انفعالا يتبع ذلك الفعل بصورة مباشرة وتلقائيا وبطريقة طبيعية .

وهذه اللحظات التى يتحقق فيها الإيمان لحظات جديرة بتقديرنا العظيم مهما بلغ قصرها ، وهى ذات أهمية كبيرة على خشبة المسرح ، سواء كان ذلك

فى الأجزاء الهادئة من إحدى التمثيليات أو فى المواقف التى تحيون فيها حياة فاجعة أو حياة مؤثرة .

ولا حاجة بكم لأن تذهبوا بعيداً لتجدوا أمثلة لما أقول » .

ثم يلتفت تورتسوف إلى ويسألنى : ما الذى كان يشغلك فى أثناء تمثيلك القسم الثانى من ذلك التمرين ؟ لقد اندفعت إلى المدفأة والتقطت حزمة من الأوراق المالية ، ثم حاولت أن ترد صهرك القاصر التفكير إلى وعيه ، ثم أسرعت لإنقاذ الطفل المشرف على الغرق . كان هذا هو الإطار الذى جرت بمقتضاه أفعالك الجسمانية البحتة ، والذى أنشأت فى حدوده حياة دورك الجسمانية بطريقة منطقية وطبيعية .

وإليكم مثالا آخر :

ما الذى كان يشغل « ليدى ما كبث » عندما وصلت إلى ذروة مأساتها ؟ إنه عمل جسمانى بحت هو غسل بقعة من الدم علقت بيدها . .

وهنا يقاطعه «جريشا» معترضا لأنه لم يكن يجد فى هذا الكلام مايقنعه بأن مؤلفاً عظيما مثل شكسبير يمكن أن يكتب آية من آياته لا لشىء إلا ليجعل بطلته تغسل يديها أو تقوم بعمل طبيعى مماثل .

ويجيبه المدير بلهجة ساخرة : ياله من تصرف مخيب للآمال حقا ! تصوروا أن المأساة لم تخطر على بال شكسبير . . كيف أمكنه أن يتغاضى عن كل ما يستطيع الممثل أن يبديه من توتر وجهد وإلهام وشجن ! . . لشد ما يشق على المرء التضحية بحقيبة الخدع والحيل التمثيلية العجيبة كلها لكى يلتزم حدود الحركات الجسمانية الصغيرة ، والحقائق البسيطة ، والإيمان الخالص بواقعية هذه الحركات وتلك الحقائق!

ستدرك ياسيد جريشا فى الوقت المناسب أن مثل هذا التركيز ضرورى إذا كنت تريد أن تكون لك مشاعر حقيقية ، وسيأتى اليوم الذى تعرف فيه أن الكثير من لحظات الانفعال العظيمة تبدأ فى الحياة الواقعية أيضا

بحركة عادية صغيرة طبيعية — هل يدهشك ذلك ؟ إذن دعنى أذكرك باللحظات الكئيبة التى تصاحب مرض شخص عزيز وإشفائه على الموت .
ما الذى يشغل بال زوجة الرجل المحتضر أو بال صديقه الحميم ؟ إن الذى يشغلهما هو المحافظة على الهدوء فى الحجرة وتنفيذ أوامر الطبيب وقياس درجة الحرارة ، ووضع الكمادات على جبهة المريض ؛ كل هذه الأفعال البسيطة تكتسب أهمية بالغة فى أثناء الصراع ضد الموت .

ونحن معشر الفنانين يجب أن ندرك أن الحركات الجسمانية الصغيرة نفسها تكتسب ، عندما نطعم بها ظروفا معينة ، أهمية عظيمة ، وذلك لما لها من تأثير على مشاعرنا . إن غسل الدماء بالفعل كان قد أعان ليدى ما كبث على تنفيذ خططها التى رسمتها لبلوغ مطامحها ، ولم يكن من قبيل الصدفة أن تجد بقعة الدم مرتبطة فى ذاكرتها طوال مونولوج النوم بمقتل دنكان : إن فعلا جسمانيا بسيطا يصبح له دلالة نفسية عظيمة وذلك لأن الصراع الداخلى الكبير يتلمس متنفسا فى هذا الفعل الخارجى .

وإنى لأتساءل : لماذا يكون لهذه الرابطة المتبادلة بين الجسم والنفس تلك الأهمية البالغة فى وسائلنا الفنية المسرحية ؟ ولماذا أنوه تنويها خاصا بهذه الطريقة الأولية من طرق التأثير على مشاعرنا ؟

لو أنك قلت لممثل: إن دوره غنى بما فيه من فعل نفسانى ، وإنه زاخر بما فيه من عناصر الفجيعة العميقة، لبادر فى الحال إلى اعتصار نفسه اعتصاراً وأخذ يبالغ فى إظهار انفعالاته ، وتمزيق مشاعره تمزيقا ، والتنقيب فى أغوار نفسه وتحميل عواطفه من العنف ما لا طاقة لها به ، أما إذا طلبت إليه أن يحل لك مشكلة مادية بسيطة ، وأحطت تلك المشكلة بظروف شيقة محركة للمشاعر ، رأيته يقبل على أدائها ، دون أن يجشم نفسه عناء النظر فى هذه المشكلة ، ودون أن يحملها حتى مئونة التفكير العميق فيما إذا كان ما يفعله سيتمخض عن موقف نفسانى ، أو عن موقف من مواقف المأساة أو موقف درامى .

وإنك إذا عالجت الانفعالات والعواطف بهذه الطريقة ، تجنبت كل مبالغة وكل عنف ، وكانت النتيجة التى تحصل عليها نتيجة طبيعية وبديهية ولا يعتورها أى نقص . . ونحن نجد فى روايات كبار الشعراء أن أبسط الأفعال نفسها محوطة بظروف هامة وضعت لخدمة هذه الأفعال ، وأنها — أى هذه الأفعال — تخفى فى طياتها جميع ألوان المغريات لإثارة مشاعرنا .

هذا وثمة سبب آخر ، سبب عملى وبسيط لمعالجة المواقف النفسية الدقيقة ، ولحظات المأساة القوية عن طريق الأفعال الجسمانية الصادقة: ذلك أن الممثل كى يصل إلى الذرى المفجعة العظيمة يجب عليه أن يجهد قواه الخالقة إلى أقصى ما يستطيع ، وهذا أمر صعب للغاية ، إذ كيف يمكنه أن يصل إلى الحالة النفسيه اللازمة إذا كان مفتقراً إلى المثيرات الطبيعية التى يستطيع أن ينبه إرادته بها ؟ إن هذه الحالة لا تحققها إلا الحماسة الخالقة وحدها ، وأنت لا يمكنك أن تضطر هذه الحماسة إلى الظهور اضطراراً . فإذا استخدمت طرقا غير طبيعية كنت قينا باتهاج وجهة خاطئة ، والانفعال انفعالا زائفاً بدلا من أن تنفعل انفعالا صادقا حقيقيا . إن الطريق السهل طريق مألوف ومعتاد وآلى . إنه الطريق الذى لا تلقى فيه إلا أقل قدر من المقاومة .

ولكى تتجنب ذلك الخطأ ، يتعين عليك أن تتمكن من شىء حقيقى يمكن لمسه . ويؤكد لنا أهمية الأفعال الجسمانية فى المواقف التى تشتد فيها روح الفجيعة أو روح التأثر (الدراما) أن تلك الأفعال كلما ازدادت بساطتها سهل عليك فهمها ، كما سهل عليها هى أن تقودك إلى هدفك الحقيقى ، وبمنأى عن العوامل التى تغريك بالتمثيل الآلى .

إن كنت تقوم بدور مفجع (تراجيدى) ، فينبغى أن تعالجه دون التجاء إلى التقلصات العصبية وبغير أنفاس مبهورة ولا مقطوعة ، ودون عنف . وأهم من ذلك كله : لا تحاول الوصول إليه دفعة واحدة ، وإنما يكون ذلك تدريجيا ومنطقيا وبتنفيذ سلسلة متصلة من الأفعال الجسمانية التى تؤمن

بصدقها تنفيذاً صحيحا — فإذا ما اكتملت دربتك على هذه الوسيلة الفنية لمعالجة مشاعرك فإن وضعك إزاء اللحظات المفجعة سيتغير كلية، وستتخلص من شعورك بالرهبة منها .

ولا تختلف معالجة الدراما والمأساة عن معالجة الملهاة والفودفيل إلا من حيث الظروف التي تحيط بانفعال الشخصية التي تصورها ؛ ففي تلك الظروف تكمن القوة الرئيسية والمعنى الأساسي لهذه الأفعال ، وعلى ذلك لا تفكر في انفعالاتك وعواطفك إطلاقا ، إذا ما طلب منك أن تقوم بتمثيل دور في مأساة ، وإنما فكر فيما ينبغي لك أن تعمله .

وعندما فرغ تورتسوف من كلامه هذا ، ساد الصمت لحظات قليلة قطعها « جريشا » الذي لا يمل كعادته من الجدال ، بقوله :

ولكني أعتقد أن الفنانين لا يسعون على الأرض ملتصقين بها ، وإنما يطيرون محلقين فوق السحاب .

ويجيبه تورتسوف بابتسامة خفيفة :—

يروقني تشبيهك — ولكننا سنبحث هذا الأمر بعد قليل .

— ٩ —

لقد اقتنعت اقتناعا حقيقيا — في أثناء درس اليوم — بجدوى الطريقة الفنية التي نتبعها ، ذلك أني تأثرت تأثراً بالغاً وأنا أشاهد تطبيقها عمليا ، فقد قامت « داشا » — إحدى زميلاتي في الفصل — بتمثيل مشهد من مسرحية « براند » مشهد الطفل الذي تخلى عنه أبواه ، ومؤداه أن فتاة تعود إلى بيتها فتجد شخصا ما قد ترك طفلا على عتبة دارها، فينتابها الضيق بادىء ذي بدء ، ولكنها سرعان ما تقرر أن تتبنى الطفل ، إلا أن الطفل العليل يموت بين ذراعيها .

والسبب فى أن داشا تجد متعة فى هذا النوع من المشاهد — أعنى المشاهد التى يكون بها أطفال — هو أنها هى نفسها كانت فقدت طفلها من مدة ليست بالطويلة ، وكانت قد حملت به دون أن تربطها بأبيه رابطة الزواج . وقد أسر أحدهم إلى بهذا الخبر باعتباره إشاعة مما تلهج به الألسن ؛ ولكنى بعد أن رأيتها اليوم تمثل ذلك المشهد ، لم يعد يخالجنى أدنى شك فى صدق هذه القصة ، فقد كانت الدموع تنهمر على خديها طوال المشهد ، وكان فيما يتدفق منها من حنان ما أقنعنا بأن قطعة الخشب التى كانت تحملها ؛ إنما هى طفل حى حقيقة ، فقد كنا نشعر بوجود الطفل فى اللفائف التى تدثره ؛ وعندما حلت لحظة وفاة الطفل أمرها المدير بالتوقف عن التمثيل خوفاً مما قد يصيبها نتيجة لما تعانيه من الانفعالات التى بلغت من التأثر أقصاه . .

وهنا كانت عيوننا جميعاً مغرورقة بالدموع . ولم نملك إلا أن نسأل تورتسوف :

لماذا ندرس ماضى حياة الناس وأهدافهم وأفعالهم الجسمانية مادمنا نرى الحياة نفسها على هذا النحو فى وجه داشا ؟

ويجيبنا تورتسوف بلهجة تنم عن سروره : هأنتم أولاء ترون مايستطيع الإلهام أن يخلقه . إنه ليس فى حاجة إلى أية طريقة فنية ، وإنما هو يعمل فى دقة بمقتضى قوانين فننا ، لأنها قوانين أرست أسسها الطبيعة ذاتها ؛ لكنكم لا تستطيعون الاعتماد على مثل هذه الظاهرة كل يوم فقد يحدث فى ظروف أخرى أن تختنق ، وعندئذ . . .

وتقاطعه داشا بقولها : « بل إنها لتظهر بكل تأكيد »

ثم سارعت بإعادة تمثيل المشهد الذى كانت قد مثلته منذ برهة وكأنها كانت تخشى احتمال أن يضمحل إلهامها . وكان تورتسوف يميل فى البداية إلى أن يمنعها من التمثيل حماية لجهازها العصبى الغض ؛ ولكن داشا لم تلبث أن توقفت من تلقاء نفسها لعجزها عن القيام بأى شىء .

وهنا سألها تورتسوف : وماذا عساك تفعلين فى تلك المشكلة إذن ؟ إنك تعلمين أن المدير الذى يلحقك للعمل بفرقته سيتمسك بأن تجيدى التمثيل ، لا فى ليلة الافتتاح وحدها ، بل فى جميع الليالى التالية، وإلا لم تنجح المسرحية إلا فى حفلة الافتتاح ثم يكون نصيبها السقوط .

وتجيبه داشا : كلا إن كل مايلزمنى هو أن « أشعر » وبعد ذلك أستطيع أن أجيد التمثيل » .

ويقول لها تورتسوف : إننى أستطيع أن أفهم رغبتك فى الوصول إلى مشاعرك وانفعالاتك دفعة واحدة ، وهذا جميل بالطبع . ولو أننا تمكنا من العثور على طريقة تيسر لنا دائماً تكرار التجارب الانفعالية الناجحة لكان ذلك شيئا مدهشا . . . إلا أن المشاعر لاسبيل إلى تثبيتها ، فهى تتسرب من خلال أصابعنا كما يتسرب الماء ، وهذا هو السبب فى ضرورة العثور على وسائل أكثر ضمانا للتأثير على انفعالاتك وتقويتها سواء شئت هذا أو لم تشائيه .

بيد أن داشا التى كانت تعجب بإبسن ، وتتحمس له ، أطاحت جانباً بفكرة استخدام الوسائل الجسمانيه فى الخلق الفنى ، وأخذت تستعرض جميع الطرق الممكنة فى هذا السبيل : الوحدات الصغيرة والأهداف الداخلية وابتكارات الخيال .

ولكن شيئا من ذلك لم يستهوها بالقدر الكافى . ثم اضطرت فى النهاية إلى قبول الأساس الجسمانى ، بعد أن اتجهت شتى الاتجاهات ، وبعد أن حاولت جهدها أن تتجنب الالتجاء إلى هذا الأساس ، وكان تورتسوف يعينها ويوجه خطواتها ، ولم يحاول أن يبحث لها عن أفعال جسمانية جديدة لكنه كان يقصر جهوده على العودة بها إلى الأفعال التى كانت هى نفسها قد استخدمتها بوحى من بديهتها استخداما رائعا .

وقد أجادت داشا التمثيل هذه المرة، وكان أداؤها يتسم بالصدق والإيمان معا . ومع ذلك فلم يكن ثمة مجال للمقارنة بين أدائها ذاك وأدائها الأول .

ولما فرغت من تمثيلها قال لها المدير :

لقد كان تمثيلك جميلا ، لكنك لم تمثلي نفس المشهد . لقد غيرت هدفك . لقد طلبت منك أن تمثلي المشهد وبين ذراعيك طفل حي ، فقدمت مشهداً به قطعة من الخشب جامدة ولا حياة فيها ، ملفوفة في مفرش ، وكانت أفعالك كلها تجرى وفقا لذلك . وكان تناولك للعصا يتسم بالمهارة ؛ ولكن طفلا تدب فيه الحياة كانت العناية به تستلزم عدداً كبيراً جداً من الحركات التفصيلية التى أغفلتها تماما فى هذه المرة . إنك فى المرة الأولى وقبل أن تلفى الطفل المزعوم فى ملابسه كنت قد أبرزت رجليه الدقيقتين وذراعيه الصغيرتين ، كنت تتحسسينها بالفعل ، ثم أخذت تقبلينها بفيض من الحنان والحب، وتهمسين له بكلمات كلها عطف ولطف وتبتسمين له من خلال دموعك وكان ذلك شيئا مؤثراً حقا . أما هذه المرة فقد أغفلت كل هذه التفاصيل المهمة . وهـــذا أمر طبيعى لأنها عصا من الخشب ليس لها ذراعان أو رجلان .

وفى المرة السابقة ، عندما كنت تحيطين رأس الطفل بقطعة القماش كنت تبدين عناية فائقة حتى لا يضغط القماش على خديه ، وبعد أن فرغت من لفه وربطه جعلت تنظرين إليه مزهوة مسرورة .

حاولى الآن أن تصححى خطاك ، وأعيدى تمثيل المشهد وفى أحضانك طفل من لحم ودم لاعصا من الخشب .

وتمكنت داشا أخيراً وبعد جهد عظيم من أن تستعيد — بطريقة شعورية — ما كانت قد أحست به بطريقة لاشعورية، وهى تمثل المشهد فى المرة الأولى . وما إن آمنت داشا بوجود طفل حقيقى بين ذراعيها حتى

أنهمرت الدموع من عينيها . . . وعندما فرغت من تمثيل المشهد أثنى المدير على ماقامت به بوصفه مثالاً ناجحا لايسامى فى براعته لما كان يدعونا إليه ويعلمنا إياه .

ولكنى كنت لا أزال غير راض بما فعلته داشا ، وأصررت على أنها لم تفلح فى تحريك مشاعرنا كما أثارتها فى تلك المرة التى تفجرت فيها مشاعرها وهى تمثل الدور أول مامثلته .

وهنا يقول تورتسوف : لا بأس ، فما أن يتم التمهيد النفسى وتبدأ مشاعر الممثل تجيش فى صدره ، حتى يتمكن من التأثير على المتفرجين حالما يجد لها متنفسا ملائما فى بعض الإيحاءات الفكرية .

إننى لا أريد أن أجرح أعصاب داشا الفنية ، ولكن لنفرض أنها كان لها طفل جميل من دمها ولحمها وأنها كانت تحبه حبا جما ، ثم توفى ذلك الطفل فجأة ولما يمض على ميلاده أشهر قليلة . ولنفرض أن ما من شىء كان يمكن أن يعزيها عن فقده إلى أن أشفقت عليها الأقدار فإذا هى تجد على عتبة دارها طفلا أجمل من طفلها نفسه . . .

وكانت هذه طلقة أصابت داشا فى الصميم ، فلم يكد تورتسوف ينتهى من كلامه حتى أجهشت الفتاة بالبكاء وهى تحمل العصا الخشبية بين أحضانها فى تأثر يفوق تأثرها فى المرة الأولى ذاتها .

وأسرعت أنا إلى تورتسوف لأقول له : إنه قد مس بمحض الصدفة الوتر الحساس من قصة داشا المؤسية ، فانتابه الجزع واندفع إلى المسرح ليوقف المشهد ، بيد أنه سمر فى مكانه من فرط دهشته إزاء روعة التمثيل ، ولم يجد فى نفسه الشجاعة على إيقافه .

وذهبت بعد ذلك إلى تورتسوف لأحدثه فقلت له : أليس صحيحا أن داشا كانت فى هذه المرة تعيش مأساتها الشخصية الحقيقية ؟ إن كان ذلك

صحيحا فأنت لاتستطيع أن ترجع نجاحها إلى أى ضرب من ضروب الصنعة أو الفن الإبداعى ، فلم يكن ذلك النجاح إلا من قبيل الصدفة .

وهنا يسألنى تورتسوف بدوره هذا السؤال المضاد : والآن قل لى أنت: هل كان تمثيلها فى المرة الأولى من الفن فى شىء ؟

فقلت : « بالطبع »

— « لماذا »

— لأنها تذكرت بداهة مأساتها الشخصية فثارت أشجانها .

— إذن فالظاهر أن المشكلة قائمة فى أننى اوحيت إليها بـ « لو » جديدة بدلا من ان تجدها هى بنفسها .

ثم أردف قائلا : إننى لا أستطيع أن أرى أى فارق حقيقى بين قيام الممثل نفسه بإحياء ذكرياته وبين قيامه بذلك بمساعدة شخص آخر ، فالمهم هو أن تحتفظ الذاكرة بهذه المشاعر وأن تبعث فيهـــا الحياة إذا وجدت الحافز . وعندئذ لايسع الممثل إلا أن يؤمن بتلك المشاعر بكل جسمه وروحه .

فقلت أجادله : إننى أوافق على ذلك . إلا أننى لازلت أعتقد أن داشا لم تتحرك مشاعرها بتأثير أية خطة من خطط الأفعال الجسمانية ، وإنما حدث ذلك بتأثير الإيحاء الذى قدمته أنت إليها . .

فقاطعنى المدير قائلا : إننى لا أنكر ذلك لحظة واحدة ، فكل شىء يتوقف على الإيحاء التصويرى ، ولكن الذى يجب عليك معرفته هو متى وكيف تأتى به . ولنفرض أنك ذهبت إلى داشا وسألتها عما إذا كان ممكنا أن تتأثر بإيحائى لو أننى أوحيت إليها به بأسرع مما فعلت ، وذلك عندما كانت تمثل المشهد للمرة الثانية وهى تلف العصا الخشبية دون أن يبدو عليها أى مظهر من مظاهر التأثر ، وقبل أن تلمس ذراعى اللقيط ورجليه وتقبلهما ،

وقبل أن يحدث التبدل فى ذهنها هى فيحل فيه طفل جميل يتدفق حياة محل العصا . . . إنى لمقتنع بأن الإيحاء إليها فى تلك اللحظة بأن تلك العصا الملفوفة بالخرقة القذرة هى ابنها الصغير لا يمكن إلا أن يجرح مشاعرها . صحيح أنه كان من الممكن أن تبكى بتأثير المطابقة أو التشابه العرضى بين هذا الإيحاء وبين مأساة حياتها ، إلا أن البكاء على الطفل الراحل ليس هو نفس البكاء الذى يستدعيه هذا الموقف بالذات، حيث تحل الفرحة بالطفل الجديد محل الحزن على الطفل الفقيد .

وبالإضافة إلى ذلك فأنا أعتقد أن داشا كانت ستنفر من العصا الخشبية وتحاول الابتعاد عنها . وكان يمكن أن تنهمر دموعها مدراراً ، ولكن ليس بسبب الطفل المسرحى الذى هو العصا . كما أن دموعها فى هذه الحالة يكون مصدرها ذكرياتها عن طفلها المتوفى . وليس هذا هو المطلوب ، كما أنه ليس ما فعلته عندما مثلت المشهد لأول مرة . وهى لم تستطع البكاء على الطفل كما بكت فى المرة الأولى إلا بعد أن كونت صورته فى ذهنها . .

ولقد تمكنت من الحدس باللحظة المناسبة ثم ألقيت إليها بإيحائى الذى شاءت الظروف أن يتفق وأشد ذكرياتها تأثيراً فى نفسها . فكانت النتيجة ذات أثر عميق على مشاعرنا . . .

وكانت هناك نقطة أخيرة بعد هذا كله أردت عنها إيضاحا فسألته :

« ألم تكن داشا حقا فى حالة هذيان وهى تمثل ؟ »

فقال وهو يضغط على كلماته مؤكداً : كلا إنها لم تكن البتة فى شىء من ذلك . إن ما حدث لم يكن اقتناعها بأن عصا من الخشب قد انقلبت بالفعل إلى طفل حى ، بل هو اقتناعها باحتمال حدوث هذا فى مجرى المسرحية ، الأمر الذى لو حدث لها فى الحياة الواقعية لأمكن أن يكون فيه خلاصها . لقد كانت داشا تؤمن بما يصدر عنها من أفعال الأمومة، وبما ينطوى عليه قلبها من حب ، كما كانت تؤمن بجميع الظروف المحيطة بها .

، ومن ثم فأنت تدرك الآن أن هذه الطريقة من طرق إيقاظ المشاعر لها قيمتها الكبيرة، لا عند قيامك بتمثيل دورك للمرة الأولى فحسب، بل عندما ترغب فى تمثيل ذلك الدور مرة أخرى كذلك، لأنها تمدك بالوسائل اللازمة لتنبيه المشاعر التى سبق أن خبرتها . ولولا المقدرة على استعادة هذه المشاعر لما توهجت أمامنا لحظات الإلهام فى تمثيل الممثل إلا مرة واحدة فقط لتختفى بعد ذلك إلى الأبد . »

— ١٠ —

خصص درس اليوم لاختبار ما لدى كل طالب من إحساس بالصدق . وكان « جريشا » أول من نودى على اسمه . وقد طلب منه أن يمثل أى مشهد يحلو له ، فاختار شريكته المعتادة سونيا وقاما بتمثيل المشهد معا. فلما فرغا من ذلك قال له المدير: « إن ما قمت به الآن كان صحيحاً ويستحق الإعجاب من وجهة نظرك أنت، وهى وجهة نظر الصناع ذوى المهارة الفائقة الذين لا يعنون إلا بالكمال الخارجى للأداء » .

« ولكنك لم تستطع أن تجعل مشاعرى تساير تمثيلك لأن ما أبحث عنه فى الفن هو شىء طبيعى ، شىء له صفة الخلق العضوى ، وبالأحرى الشىء الذى يستطيع أن يبعث الحياة فى دور لا روح فيه .

إنك تستخدم نوعا من الصدق المصطنع الذى يعينك على رسم الشخصيات وتصوير الانفعالات والعواطف تصويراً آليا . أما الصدق الذى أعنيه فهو الصدق الذى يساعد على خلق الشخصيات نفسها وإثارة الانفعالات الحقيقية. إن الفارق بين فنك وفنى هو نفس الفارق بين كلمة يبدو وكلمة يكون . إننى لا أبتغى بغير الصدق الحقيقى شيئا. أما أنت فإنك تكتفى بمظهر ذلك الصدق . أنا أتمسك بتحقيق الإيمان الصادق، أما أنت فتريد الاكتفاء بالثقة التى يوليك إياها جمهورك من المتفرجين . إنهم لا يشكون وهم ينظرون إليك فى أنك

ستؤدى جميع القوالب والصور المقررة أداء كاملا، وهم يعتمدون فى إنجازك لهذا على مهارتك، اعتمادهم على مهارة البهلوان الخبير بصناعته. والمتفرج لا يعدو أن يكون من وجهة نظرك شخصا جالسا لمجرد النظر، أما عندى أنا فهو سواء شئت أو لم أشأ، شاهد على مجهودى الخلاق وشريك فيه. إنه ينجذب إلى صميم الحياة التى يشاهدها على المسرح ثم يؤمن بها.

وبدلا من أن يقرع جريشا الحجة بالحجة فإنه يقول فى لهجة لا تخلو من حدة ومرارة: إن للشاعر بوشكين رأيا مخالفاً عن الصدق فى الفن. ثم استشهد لذلك بالبيتين الآتيين: —

إن حشداً من الحقائق المتواضعة لهو أعظم قيمة
من الأوهام التى ترفعنا فوق مستوى أنفسنا

وهنا يقول تورتسوف: إنى أوافقك وأوافق بوشكين أيضا لأنه يتحدث عن الأوهام التى نستطيع نحن أن نؤمن بها، وإن إيماننا بها هو الذى يرفعنا، وهذا دليل قوى يؤيد الرأى الذى يقول بوجوب أن يكون كل شىء حقيقيا فى حياة الممثل المتخيلة وهو واقف على خشبة المسرح. وهذا هو ما لم أشعر به فى تمثيلك.

ثم أخذ تورتسوف يستعرض المشهد بالتفصيل ويصحح ما جاء به من أخطاء كما فعل معى من قبل فى مشهد النقود المحترقة، وبعد ذلك حدث شىء ترتب عليه أن استمعنا إلى خطاب طويل لا يعد له شىء فى جزيل إرشاداته، فقد حدث أن توقف جريشا عن التمثيل فجأة وقد اربد وجهه من الغضب، وأخذت شفتاه ترتجفان ويداه ترتجفان، ثم إذا هو ينفجر قائلا — بعد أن ظل يصارع انفعالاته بعض الوقت: —

لقد مضت شهور ونحن نحرك كراسينا من مكان لآخر، ونغلق الأبواب ونشعل الحرائق. وليس هذا من الفن فى شىء — إن المسرح ليس سيركا؛ فى السيرك تكون الأفعال الجسمانية مفهومة ومقبولة، إذ

من المهم جد ن يتمكن المرء من الإمساك بالأرجوحة أو القفز فوق ظهر الحصان لأن الحياة فى السيرك تتوقف على المهارة البدنية . ولكنك لا تستطيع أن تزعم لى أن عظماء الكتاب قد أخرجوا للناس روائعهم لكى ينشغل أبطالهم بتمارين الأفعال الجسمانية. الفن حر طليق وهو لهذا يحتاج إلى الفراغ الذى لا حد له ، لا إلى الحقائق الجسدية الصغيرة التى تتحدث عنها — إننا يجب أن نكون أحراراً لاقتحام المعارك العظيمه ، بدلا من الزحف على الأرض كالصراصير .

ولم يكد جريشا يفرغ من هذا حتى قال المدير: إن احتجاجك يدهشنى فلقد كنت أعدك — حتى هذه اللحظة — ممثلا يمتاز بمهارته فى الأداء الخارجى ، وإذا بنا اليوم نجد فجأة أن آمالك وأشواقك جميعاً تتجه نحو السحب — إن ما يشل جناحيك إنما هو تلك الأكاذيب المقررة والتقاليد السطحية التى درج عليها العرف ، أما ما يمكن أن يحلق بك فهو الخيال والشعور والفكر . ومع ذلك فإن خيالك ومشاعرك تبدو وكأنها مشدودة بسلاسل هنا فى نطاق هذه القاعة .

إن لم تحملك سحابة من الإلهام ترتفع بك إلى أعلى ، فإنك ستشعر بحاجتك — أنت بالذات أكثر من أى شخص آخر من الموجودين هنا — إلى تلك التمارين البسيطة المرتبطة بهذا العالم الأرضى والتى كنا نقوم بها ، ومع ذلك فالظاهر أنك تخشى تلك التمارين نفسها وتعدها مما ينحط بقدر الفنان .

إن راقصة الباليه تلهث وتبذل جهداً عنيفا ، ويتصبب جسدها عرقا فى أثناء قيامها بتمريناتها اليومية الضرورية ، وذلك قبل أن تتمكن من أداء رقصاتها الرشيقة المحلقة أمام الجمهور فى المساء . ويتعين على المغنى أن يمضى صباحه وهو يرفع عقيرته بالغناء ، ويرسل الأنغام من أنفه ، ثم يحاول أن يطيلها قدر طاقته مطوراً حجابه الحاجز على الأنفاس العميقة [illegible]ية ،

باحثاً عن طنين جديد للنغمات الصادرة من رأسه ، وذلك إذا أراد أن يتمكن في المساء من سكب روحه في أغانيه . وليس في الدنيا فنان يستعلى على موالاة جهازه العضوى بالتمرينات التى لا بد له منها لكى يؤدى المطلوب منه أداء سليما منتظما .

فلماذا تترفع عن ذلك وتستعلى عليه كأنك بدع من سائر الفنانين ؟ ولماذا تحاول التخلص كلية من الجانب الجسمانى ، بينما نحاول نحن أن نقيم أوثق الروابط بين طبيعتنا الروحية وطبيعتنا الجسمانية ؟ ومع كل فقد حرمتك الطبيعة الشيء الذى تتوق إليه بالذات ، أعنى المشاعر والتجارب الفنية الرفيعة ، ووهبتك بدلا منها المهارة الجسمانية التى تتيح لك إبراز مواهبك .

إن أولئك الذين يفوقون غيرهم فى التحدث عن الأشياء السامية ، هم أنفسهم — فى الأغلب الأعم — أولئك المحرومون من السجايا التى ترفعهم إلى المدارج العليا . إن أولئك يتحدثون عن الفن والإبداع بعواطف زائفة مصطنعة ، وبطريقة ملفوفة غير واضحة . أما الفنانون الحقيقيون فإنهم يتحدثون عن الفن بألفاظ بسيطة ومفهومة . . وما عليك إلا أن تفكر فى هذا ، وتفكر أيضا فى أنك تستطيع أن تكون ممثلا مجيداً فى أدوار معينة ومعوانا للفن مسهما فيه بعمل نافع مفيد .

وانتهى بذلك اختبار جريشا ، وحل دور سونيا فأدهشنى أن أراها تؤدى جميع التمارين البسيطة أداء ممتازا . وقد أثنى المدير عليها ، ثم أعطاها سكينا لقطع الأوراق واقترح عليها أن تطعن نفسها بها . فما كادت سونيا تشم رائحة المأساة حتى رأيناها تمعن فى المبالغة ، وعندما وصلت إلى ذروة المشهد إذا هى ترسل قدراً كبيراً من الصياح والصخب لم نملك حياله سوى الضحك .

وهنا يقول لها المدير :

لقد وفقت فى الجزء المضحك فنسجت لنا صورة بهيجة ، وأقنعتنى بما فعلت. أما فى الأجزاء المؤثرة القوية فقد تعثرت خطاك ، وهذا يدل على أن إحساسك بالصدق قاصر على ناحية واحدة ، إذ أنه يتجاوب مع الملهاة ولا يتلاءم مع الأدوار المؤثرة — ويجب عليكما ، أنت وجريشا ، أن تعثرا على مكانكما الطبيعى فى المسرح . وإنه لأمر بالغ الأهمية فى فن التمثيل أن يهتدى كل ممثل إلى اللون الذى يلائمه بصفة خاصة .

— ١١ —

وكان اليوم هو دور «ڤانيا» فى الاختبار ، وقد قام بتمثيل مشهد النقود المحترقة بالاشتراك معنا ، أنا وماريا . وشعرت أن ڤانيا لم يسبق له أن أجاد تمثيل الجزء الأول إجادته له فى تلك اللحظة ، فقد أدهشنى بما أبداه من إحساس بالتناسب بين أجزاء الدور ، وأقنعنى مرة أخرى بما لديه من موهبة حقيقية .

وقد أثنى عليه المدير ، ولكنه أردف قائلا :

لماذا تبالغ فى تصوير الحقيقة إلى هذا الحد غير المرغوب فيه فى أثناء تمثيلك لمشهد الموت ؟ لقد كنت تتشنج ، وينتابك الغثيان وتتأوه وتتوجع وتختلج عضلات وجهك ثم يصيبك الشلل تدريجيا . لقد كنت تبدو — فى هذا الجزء من المشهد — كأنك تغرق فى المذهب الطبيعى من أجل المذهب الطبيعى فحسب ؛ لقد كنت أكثر اهتماما بإظهار ما تعيه ذاكرتك البصرية من صور لمظاهر تحلل الجسم البشرى .

إن للمذهب الطبيعى مكانه فى مسرحية هانل لها وبتمان ، حيث يستخدم بقصد إبراز الموضوع الروحى الأساسى الذى تنطوى عليه المسرحية إبرازاً ملموسا . ونحن نستطيع قبول ذلك باعتباره وسيلة إلى غاية فحسب ، وإلا

فلا حاجة بنا إلى نقل أحداث من الحياة الواقعية إلى خشبة المسرح حيث يكون من الخير الجزيل الاستغناء عن تلك الأحداث . .

ونستطيع أن نستنتج من ذلك أنه لا يمكن نقل كل صورة من صور الحياة الحقيقية إلى المسرح ، لأن ما نستخدمه فى المسرح هو الصورة الحقيقية بعد تحويلها إلى ما يعادلها من صور شاعرية بواسطة الخيال المبدع الخلاق .

وهنا يسأله جريشا بلهجة لا تخلو من حدة : « قل لنا بالضبط كيف تعرف هذا ؟ » ويجيبه المدير : لن أتولى أنا صياغة تعريف لذلك ، بل سأترك هذه المهمة للعلماء . وكل ما أستطيع عمله هو أن أساعدكم على الشعور بكنه هذه الحقيقة المسرحية . وهذه المهمة وحدها تحتاج إلى صبر عظيم ، ولذلك سوف أخصص لها هذا المنهج الدراسى كله ، أو بعبارة أدق إنها سوف تتجلى من تلقاء نفسها ، بعد أن تفرغوا من دراسة طريقتنا فى التمثيل بحذافيرها ، وبعد أن تقوموا أنتم أنفسكم بتجربة توليد الحقائق الإنسانية البسيطة المعتادة وإيضاحها ، ثم تحويلها إلى بلورات من الحقائق الفنية. وهذا كله لا يحدث فى دقيقة واحـــدة ، بل عليكم أن تتمثلوا ما هو جوهرى وتهملوا كل ما لا داعى إليه ، وأن تعثروا بعد ذلك على القالب والتعبير الجميلين الملائمين للمسرح . فإذا فعلتم هذا مستعينين بما حبتكم به الطبيعة من بديهة وموهبة وذوق ، كنتم قمينين بتحقيق نتيجة بسيطة لا تستعصى على الأفهام .

ثم حل الدور بعد ذلك على « ماريا » فقامت بتمثيل المشهد الذى سبق أن مثلته داشا مع الطفل . وكان تمثيل ماريا جميلا ومختلفا فى وقت معاً .

ولقد أظهرت فى البداية قدراً عظيما من الصدق فى إعرابها عن بهجتها لعثورها بالطفل ، وكان عثورها به أشبه بعثورها بدمية حقيقية حية صالحة للعب بها . وقد تناولته ، ثم أخذت تخيطه بملابسه مرة ثم تعود فتخلعها عنه

مرة أخرى ، ثم تقبله وتهدهده وتتحسس أجزاء جسمه الصغير فى حنان ، وقد نسيت تماما أن ماتحمله ليس سوى عصا من الخشب . وفجأة توقف الطفل عن الاستجابة لمداعباتها، وهنا راحت تحدجه بنظرة طويلة ثابتة أول الأمر، محاولة أن تفهم السبب فى سكونه المفاجىء. وعند ذلك أخذ تعبير وجهها يتغير ، وبينما كانت الدهشة تختفى ليحل الهلع محلها بالتدريج ، كان اهتمامها يزداد تركزاً فى الطفل وهى تبتعد عنه خطوة خطوة، إلى أن أصبحت على مسافة معينة منه ، وعندئذ تحجرت فى مكانها وقد تحولت إلى صورة من التشوف المفجع . كان هذا هو كل مافعلت ، ولكن كم كان مافعلته غنيا بالإيمان والشباب والأنوثة والانفعال المؤثر الأصيل.وكم أبدت من رقة وإحساس مرهف عند مجابهتها الموت !

وقد هتف المدير بصوت ينم عن التأثر قائلا : «كل مافعلت كان صادقا من الناحية الفنية . وقد أمكنك الإيمان به لأنك أقمته على عناصر اختيرت بعناية من واقع الحياة . » ثم التفت إلينا واستطرد يقول :

إن ماريا لم تأخذ من الواقع أى شىء دون تمييز ، وإنما كانت تختار منه ماهو ضرورى فحسب — لاتزيد عليه ولاتنقص . إنها تعرف كيف تختار ماهو جيد ، كما أنها تتمتع بحاسة إقامة التناسب بين أجزاء الدور، وهاتان ميزتان هامتان .

وعندما سألناه كيف يتأتى لممثلة شابة تنقصها التجربة أن تؤدى هذا الأداء الكامل ، أجابنا بقوله :

ذلك يرجع فى أغلب الأحيان إلى الموهبة الطبيعية ، لكنه يرجع بصفة خاصة إلى مالديها من حاسة صدق مرهفة .

وفى نهاية الدرس لخص تورتسوف النتائج التى وصلنا إليها فقال :

لقد قلت لكم ما أستطيع قوله — فى الوقت الراهن — عما هى حاسة الصدق ، وعما هو التصنع الزائف ، وعما هو الشعور بالإيمان فوق

خشبة المسرح ، وتواجهنا الآن مسألة هامة ، هى كيف ننمى هذه المنحة الطبيعية الهامة وننظمها .

وستسنح لنا فرص عديدة لمعالجة هذا الأمر ، لأنه سوف يلازمنا فى كل خطوة وكل مرحلة من مراحل عملنا ، سواء فى بيوتنا أو على خشبة المسرح أو فى أثناء التدريبات أو أمام الجمهور . إن هذا الإحساس يجب أن ينفذ إلى كل مايفعله الممثل ومايراه المتفرج ويسيطر عليه . ويجب أن يتم كل تمرين ، مهما صغر ، وسواء أكان تمريناً نفسياً أو تمريناً حركياً بإشراف هذا الإحساس وموافقته .

إن شغلنا الشاغل هو أن تتأكد من أن كل مانفعل إنما يتجه إلى تنمية هذا الإحساس وتقويته . وإن هذه لمهمة شاقة ، لأنه من الأسهل عليكم أن تكذبوا وأنتم واقفون على خشبة المسرح ، بدلا من أن تقولوا الصدق وتسيروا بمقتضاه . وستحتاجون إلى قدر كبير من الانتباه والتركيز لتتعاونوا على الإنماء الصحيح لإحساسكم بالصدق ولتحصنوه من كل مايضر به .

لذلك أوصيكم بأن تتجنبوا التصنع وأن تتجنبوا محاولة القيام بما لم يصبح بعد فى طاقتكم أن تقوموا به . وأن تتجنبوا بخاصة كل مايجرى فى طريق مناقض لطريق الطبيعة والمنطق والذوق السليم . . فهذه أمور تؤدى إلى التلف والعنف والمبالغة والكذب .

وكلما كثر نفاذ هذه الأمور إلى ماتقومون به ضعف إحساسكم بالصدق ومن ثمة فتجنبوا عادة التزييف والتصنع ، ولا تدعوا الحشائش الطفيلية تخنق نبات الصدق الرقيق . يجب ألا تأخذكم رحمة فى أن تقتلعوا من نفوسكم كل ميل إلى التمثيل الآلى المبالغ فيه ودعوكم من التملصات والاختلاجات .

إن دأبكم على استبعاد هذه الزيادات التى لا طائل وراءها يرسى الأساس الراسخ لتلك العملية التى هى ما أعنيه وأقصده كلما سمعتمونى أصيح بكم أن اقتطعوا تسعين فى المائة مما تفعلون !

الفصل التاسع

الذكراة الانفعالية

— ١ —

بدأنا عملنا اليوم بإعادة تمثيل المشهد الذى يظهر فيه الرجل المجنون ،
وكان ذلك مدعاة لسرورنا ، لأننا كنا قد انقطعنا من مدة عن القيام بتمارين
من هذا النوع .

ولقد مثلنا المشهد بحيوية متزايدة ، ولم يكن فى ذلك مايدعو إلى العجب
لأن كلا منا كان قد تعلم ماذا يفعل فى هذا المشهد وكيف يفعله . وقد بلغ بنا
اعتزازنا بأنفسنا أن داخلنا شىء من الزهو . وعندما أخافنا ثانيا ألقينا
بأنفسنا إلى الجهة المقابلة كما فعلنا فى المرة الأولى ، على أن الفرق بين
ما فعلناه اليوم وما فعلناه من قبل . هو أننا كنا هذه المرة متأهبين للمفاجأة
فجاء اندفاعنا الشامل أكثر دقة ، وكان تأثيره أقوى بمراحل . . .

وقد أعدت أنا ما كنت أفعله من قبل بالضبط ، فوجدت نفسى تحت
المنضدة ، وإن كنت أمسك فى هذه المرة كتابا بدلا من منفضة السجاير ،
وكان هذا هو ما فعله الآخرون تقريبا ، فسونيا مثلا كانت قد اصطدمت
بداشا فى أول مرة ، مثلنا فيها هذا المشهد ، فسقطت من يدها وسادة بطريق
الصدفة ، ولكنها اليوم لم تصطدم بداشا ، ومع ذلك فقد أسقطت الوسادة
عامدة حتى تضطر إلى التقاطها . .

وتصور أنت ما استولى علينا من دهشة عندما قال لنا كل من
تورتسوف ورحمانوف: إن تمثيلنا للمشهد هذه المرة كان مصطنعا ومتكلفا
وخالياً من الصدق ، فى حين أنه فيما سبق كان يتسم بالإخلاص والصدق

والتلقائية — وقد شعرنا باليأس إزاء هذا النقد الذى لم نكن نتوقعه ، وأخذنا نؤكد لها أننا كنا نشعر حقيقة بما كنا نفعل. وهنا قال المدير :

لقد كنتم بالطبع تشعرون بشيء ما ، وإلا كنتم أمواتا . ولكن ماهو ذاك الذى كنتم تشعرون به ؟ هذا هو المهم . فلنحاول توضيح الأمور . ولنقارن تمثيلكم لهذا التمرين فى الماضى بتمثيلكم له اليوم .

لا يمكن أن يقول أحد إلا أنكم قد حافظتم على الخطة المرسومة للمشهد (الميزانسين) ، كما حافظتم على جميع الحركات والأفعال الخارجية والترابط ، وكل صغيرة من تفاصيل تكوين الجماعات فوق المنصة . وقد فعلتم ذلك بدرجة من الدقة تدعو إلى الدهشة . بل إنه ليسهل على المرء أن يظن أنكم صورتم المشهد تصويراً فوتوغرافيا،ومن ثم أقمتم الدليل على أنكم تتمتعون بمقدرة فائقة على تذكر الجانب الخارجى الحركى لأية مسرحية . .

ولكن هل كانت طريقة وقوفكم وتجمعكم هامة إلى هذا الحد ؟ إن ما كان يجرى فى نفوسكم أهم بكثير فى نظرى بوصفى متفرجا ، إذ أن المشاعر التى نستمدها من تجاربنا الواقعية ، والتى ننقلها إلى أدوارنا هى التى تضفى الحياة على التمثيلية . بيد أنكم لم تظهروا ما يدل على إحساسكم بتلك المشاعر ؛ وكل تصوير للمشاعر من الخارج هو تصوير شكلى لاحياة فيه ولا جدوى منه ، إن لم يكن منبعثا من داخل النفس ، وهذا هو سر الاختلاف بين أدائكم لهذا المشهد فى الماضى وأدائكم له اليوم ، فعندما اقترحت عليكم فكرة المجنون لأول مرة ، انصرفتم جميعا وبلا استثناء كل إلى مشكلة سلامته الشخصية ، وبعد ذلك فقط شرعتم تمثلون . وكانت تلك هى الطريقة المنطقية الصحيحة ، حيث جاءت التجربة الداخلية أولا ثم اتخذت بعد ذلك صورة خارجية . أما اليوم فقد حدث العكس — إذ بلغ رضاكم عن أنفسكم حداً جعلكم لا تفكرون إلا فى إعادة الجوانب الخارجية للتمرين واستنساخها . لقد كان يخيم عليكم فى المرة الأولى صمت

مطبق كصمت الموت ، أما اليوم فقد كنتم ممتلئين بهجة وحماسة ، وكان كل منكم منهمكا يعد لكل شيء عدته : سونيا تعد وسادتها، وفانيا يعد مصباحه ، وكوستيا يعد كتابا بدلا من منفضة السجاير .

وهنا قلت مبينا السبب : لقد نسى الرجل المسئول عن قطع الأثاث (الاكسسوار) إحضار هذه المنفضة .

ويسألنى المدير فى شيء من السخرية : وهل كنت قد أعددتها ، مقدما ، فى المرة الأولى؟ وهل كنت تعلم أن فانيا سيصيح ويخيفكم؟ عجيب جداً !. كيف أمكنك اليوم أن تتنبأ بحاجتك إلى ذلك الكتاب؟ كان الواجب أن تقع يدك عليه مصادفة . وإنه لمما يؤسف له أن حالة المصادفة هذه لم تتحقق فى تمثيلكم اليوم . ثم هناك شيء آخر : إنكم فى المرة الأولى لم تحولوا أنظاركم عن الباب الذى كنا نفترض أن المجنون يقف وراءه ، أما اليوم فقد أحسستم فى الحال بوطأة وجودنا، فكان الذى يشغلكم هو معرفة ماسيخلفه تمثيلكم من أثر فى نفوسنا ، فبدلا من أن تختبئوا من المجنون كنتم تقومون باستعراض مهارتكم أمامنا . . . لقد اضطررتم فى المرة الأولى إلى الحركة بدافع من مشاعركم الداخلية وبصيرتكم وتجربتكم الإنسانية ، أما الآن فكنتم تتحركون بطريقة تكاد تكون آلية . كنتم تعيدون القيام بتمرين ناجح ، بدلا من خلق مشهد جديد حى . وبدلا من أن تستمدوا طاقتكم مما تعيه ذاكرتكم عن الحياة نفسها، التجأتم إلى ما فى أذهانكم من محفوظات مسرحية . إن الذى كان يحدث داخل نفوسكم فى أول مرة كان ينتهى إلى فعل بطريقة طبيعية ، أما اليوم فقد كان هذا الفعل يتسم بالمبالغة والتهويل قصد إظهار براعتكم . .

وما حدث لكم حدث للشاب الذى جاء ذات يوم يسأل « ف . ف . صمويلوف » عما إذا كان يمكنه أم لا يمكنه أن يصبح ممثلا .

وكان جواب صمويلوف للشاب : اخرج من هنا ثم عد وقل ما قلته الآن مرة أخرى .

وخرج الشاب ثم عاد وكرر ما قاله فى المرة الأولى ، لكنه لم يستطع أن يحس بنفس المشاعر التى كانت تخالجه من قبل .

ولكن لا ينبغى أن يزعجكم أنى قارنت بينكم وبين هذا الشاب ، ولا أن التوفيق لم يحالفكم اليوم ، فكل هذه أشياء تقابل الممثل عادة . وسأشرح لكم السبب : إن الشىء غير المنتظر هو فى كثير من الأحيان عامل من أقوى العوامل أثراً فى العمل الإبداعى ، وقد كان هذا العامل متوفراً فى أثناء تمثيلكم للتمرين أول مرة ، إذ كنتم قد تأثرتم تأثراً صادقاً بالفكرة التى خامرتكم وهى احتمال ظهور رجل مجنون ، أما فى تمثيلكم المشهد اليوم فقد كان عامل المفاجأة قد بلى وبهت ، لأنكم كنتم تعلمون مقدما بالأمر كله ، كان كل شىء مألوفا وواضحا ، حتى الصورة الخارجية التى تصبون فيها أفعالكم ، فلم يبد لكم — والحالة هذه — أن الأمر يستحق منكم أن تنظروا إلى المشهد برمته كأنه مشهد جديد ، وأن تتركوا قيادكم لانفعالاتكم ؛ إن وجود صورة خارجية للدور سبق إعدادها شىء رهيب يغرى الممثل ، وليس مما يدعو إلى الدهشة إذن أن يشعر مبتدئون مثلكم بوطأة هذا الإغراء ، ولا أن تحاولوا البرهنة فى الوقت نفسه على تمتعكم بذاكرة قوية من حيث الحركة الخارجية . وأما الذاكرة الانفعالية فلم يظهر لها اليوم أى أثر فيكم .

وعندئذ طلبنا إليه أن يشرح لنا معنى هذا التعبير : الذاكرة الانفعالية فقال :

إن أفضل وسيلة لشرح ما أقصده بالذاكرة الانفعالية هى أن أقص عليكم القصة التالية ، وذلك كما فعل « ريبو » الذى كان أول من عرف هذا النوع من أنواع الذاكرة :

عزل المد اثنين من المسافرين بالبحر فوق مجموعة من الصخور . وبعد إنقاذهما قص كل منهما انطباعاته ؛ أما أحدهما فقد تذكر كل فعل صغير صدر عنه ؛ لقد تذكر كيف ذهب ، ولماذا وأين . وتذكر أين كان يصعد وأين كان يهبط . وأين كان يثب إلى أعلى وأين كان يقفز إلى أسفل . أما

بالرجل الآخر فلم تع ذاكرته شيئا عن المكان الذى كان فيه إطلاقا . إنه لم يتذكر سوى الانفعالات التى خالجته . وكانت هذه الانفعالات بالترتيب التالى : السرور ثم التوجس ثم الخوف ثم الأمل ثم الشك . وأخيراً الهلع.

ولقد كان ما حدث للرجل الثانى هو نفس ما حدث لكم عند تمثيلكم المشهد لأول مرة.إذ أستطيع أن أذكر بوضوح كيف داخلكم الاضطراب وانتابكم الهلع عندما اقترحت عليكم فكرة الجنون.

إننى أستطيع أن أتذكركم وقد سمرتم فى أماكنكم وأنتم تحاولون التفكير فيما يمكن أن تفعلوا : بينما كان كل انتباهكم مركزاً على الهدف الوهمى القابع خلف الباب . وما كدتم تكيفون بين أنفسكم وبين الموقف حتى فاضت نفوسكم انفعالا حقيقيا وفعلا حقيقيا .

فلو أنكم استطعتم — اليوم — أن تفعلوا ما فعله الرجل الثانى فى قصة ريبو . وبالأحرى أن تبتعثوا كل المشاعر التى خامرتكم فى المرة الأولى . وأن تتصرفوا دون جهد ودون سيطرة من إرادتكم على أفعالكم،لو أنكم استطعتم ذلك لأمكننى أن أقول : إنكم تتمتعون بذاكرة انفعالية نادرة المثال.

ولكن ذلك لا يتحقق — لسوء الحظ — إلا فى القليل النادر . ولذا أجدنى مضطراً إلى التواضع فيما أطلب منكم تحقيقه . فأنا أعترف أنكم تستطيعون أن تبدءوا تمثيل المشهد وأن تدعوا خطته الخارجية تتولى زمامكم، ولكن يجب عليكم بعد ذلك أن تدعوا تلك الخطة تذكركم بمشاعركم السابقة . وأن تستسلموا لتلك المشاعر بوصفها قوة هادية فى الأجزاء المتبقية من المشهد. فاذا استطعتم ذلك لم يسعنى أن أقول: إن ذاكرتكم الانفعالية ممتازة . بل أمكننى أن أقول : إنها جيدة .

أما إذا اضطررت إلى المزيد من التواضع فى مطالبى فإنى أقول لكم : اكتفوا بتمثيل الإطار المادى للمشهد . حتى إن لم يسترجع لكم مشاعركم السابقة وحتى إن لم تشعروا بما يدفعكم إلى النظر نظرة جديدة فى الظروف

التى تحيط بهذا المشهد . ولكنى أود عندئذ أن أراكم تستخدمون الطريقة النفسية الفنية لإدخال عناصر جديدة من شأنها أن تبعث الحياة فى مشاعركم الخامدة .

فإذا وفقتم إلى ذلك كنت على استعداد للاعتراف بوجود ما يدل على تمتعكم بذاكرة انفعالية . أما اليوم فأنتم لم تثبتوا — حتى الآن — قدرتكم على اتباع أى من هذه البدائل الممكنة » .

وهنا سألت المدير : « هل يعنى ذلك أننا لا نتمتع بذاكرة انفعالية على الإطلاق ؟ » .

ويجيبنى تورتسوف بهدوء ، وهو يقف استعدادا لمغادرة قاعة الدرس:

« كلا . . . ليس هذا هوما يجب أن تستخلصه من كلامى. . . وإلى الدرس القادم الذى سوف نقوم فيه ببعض الاختبارات . . »

— ٢ —

كنت اليوم أول طالب يجتاز اختبار الذاكرة الانفعالية ، إذ سألنى المدير : هل تذكر أنك أخبرتنى ذات يوم بالأثر العظيم الذى خلفه فى نفسك « موسكفين » عندما مر ببلدتك فى أثناء قيامه بجولة مسرحية ؟ فهل يمكنك أن تسترجع تمثيله بتلك الصورة الحية القوية بحيث تنبعث فيك الآن وبعد ست سنوات ، موجة الحماسة والنشوة التى شعرت بها عندئذ ؟ » .

فقلت أجيبه : « قد لا تكون تلك المشاعر الآن فى تلك القوة التى كانت لها فى الماضى ، ولكنها لا زالت تهزنى الآن بكل تأكيد . » .

فسألنى : « وهل هى من القوة بحيث تجعل الدم يندفع إلى وجنتيك وتجعل قلبك يخفق بشدة ؟ » .

« ربما حدث ذلك إذا استسلمت لها استسلاما كاملا . » .

« وما الذى شعرت به — من الناحية النفسية أو الناحية الجسمانية — عندما تذكرت تلك الطريقة المؤلمة التى مات بها صديقك الحميم الذى حدثتنى عنه ؟

فأجبته :

إنى أحاول أن أتجنب هذه الذكرى لأنها تجعلنى أشعر باكتئاب عظيم .

ويقول المدير :

إن هذا النوع من الذاكرة الذى يجعلك تعيش من جديد تلك المشاعر التى انتابتك عن مشاهدتك لموسكفين وهو يمثل ، أو عند وفاة صديقك ، هو الذى نسميه « الذاكرة الانفعالية » . وكما أن ذاكرتك البصرية تستطيع استحضار صور باطنة لأشخاص أو أماكن أو أشياء عفى عليها النسيان ، فإن ذاكرتك الانفعالية تستطيع أن تبعث فى نفسك المشاعر التى خالجتك من قبل . وقد يبدو أن استذكار المشاعر هو فوق ما يستطاع ، وإذا باقتراح أو فكرة أو شىء مألوف يبعثها فجأة من مكمنها بكامل قوتها ؛ وقد تعود تلك المشاعر أحيانا قوية كما كانت فى الماضى ، وقد تعود أضعف مما كانت أحيانا أخرى ، كما قد تنبعث نفس المشاعر القوية ولكن بشكل مختلف نوعا ما .

وما دام لا يزال من الممكن أن تتضرج وجناتك أو أن يشحب وجهك حينما تستذكر تجربة مرت بك ، وما دمت لا تزال تخشى أن تستذكر حادثا مؤلما معينا ، فإننا نستطيع أن نستنتج أنك تتمتع بذاكرة انفعالية ، ولكنها ليست ذاكرة مدربة بالقدر الذى يجعلها تستطيع أن تخرج وحدها مظفرة من معركة مع الحالة المفتعلة التى تسمح لها بالاستيلاء عليك عند ظهورك على خشبة المسرح .

وبعد ذلك أخذ تورتسوف يميز بين الذاكرة الحسية ، التى تقوم على تجارب حواسنا الخمس وبين الذاكرة الانفعالية ، وقال : إنه قد يتحدث من حين إلى آخر عن الذاكرة الحسية والذاكرة الانفعالية باعتبار أنهما ذاكرتان

تسيران فى خطين متوازيين ولا علاقة لإحداهما بالأخرى ، وأن هذا الوصف للعلاقة بينهما وصف مريح وإن لم يكن وصفا علميا » .

وإذ سئل تورتسوف عن مدى استخدام الممثل لذاكرته الحسية وعن مدى الاختلاف فى قيمة كل حاسة من الحواس الخمس قال :

لكى أجيب على هذا السؤال أرى أن نتناول كل حاسة على حدة .

إن حاسة الإبصار هى أكثر الحواس الخمس قابلية للانطباعات . كما أن حاسة السمع أيضا حاسة مرهفة إلى الدرجة القصوى . وهذا هو السبب فى أن الانطباعات تتم بسرعة عن طريق عيوننا وآذاننا .

ومن الحقائق المعروفة جيداً أن بعض الرسامين لديهم المقدرة على الرؤية البصرية الداخلية بقدر يتيح لهم تصوير وجوه أشخاص سبق لهم رؤيتهم وإن كان هؤلاء الأشخاص قد توفوا .

ويتمتع بعض الموسيقيين بمقدرة مشابهة على استعادة الأصوات التى سمعوها إذ يستطيعون أن يعيدوا فى أذهانهم عزف سيمفونية بأكملها بعد استماعهم إليها بقليل . وللممثلين مثل هذه المقدرة على تذكر المرئيات والمسموعات ، وهم يستخدمون تلك المقدرة ليخترعوا فى أنفسهم شتى الصور البصرية والسمعية لكى يستذكروها فيما بعد : مثال ذلك وجه شخص أو طريقة تعبيره أو تكوين جسمه أو مشيته ، أو عاداته الملازمة أو حركاته وصوته أو أسلوبه فى النطق ، أو ملبسه أو خصائص الجنس البشرى الذى ينتمى إليه .

وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض الأشخاص ، ولاسيما الفنانين لا يستطيعون تذكر واستعادة الأشياء التى سمعوها أو رأوها فحسب ، بل إنهم يستطيعون أيضا استعادة أشياء من صنع خيالهم لم يروها ولم يسمعوها من قبل . ويحب الممثلون ذوو الذاكرة البصرية أن يروا ماذا يراد منهم فعله ، ومن ثم تستجيب مشاعرهم إلى ما يراد منهم بسهولة . هذا ، بينما يفضل آخرون كثيراً أن يسمعوا نبرات صوت الشخص الذى يراد منهم تقليده . وأمثال هؤلاء

يكون الدافع الأول لمشاعرهم نابعا من ذاكرتهم السمعية .

ثم يسأل أحدهم : « وماذا عن الحواس الأخرى ؟ هل نحتاج إليها كذلك ؟ » .

ويجيبه تورتسوف : إننا نحتاج إليها بالتأكيد ، وما عليك إلا أن تذكر المشهد الأول من الفصل الثالث فى مسرحية « إيفانوف » للكاتب تشيكوف ، مشهد الشرهين الثلاثة ، أو ذلك المشهد فى مسرحية «سيدة الفندق» لجولدونى الذى يتعين عليك فيه أن تصل إلى درجة الانتشاء أمام طبق من اللحم المصنوع من الورق المقوى يفترض أن سيدة الفندق هى التى أعدته بنفسها بما هو معروف عنها من مهارة فى الطهى : إنك مطالب أن تمثل ذلك المشهد بحيث يسيل لعابك ولعابنا . ولكى يتم ذلك لا بد أن تنطوى نفسك على ذكرى قوية للغاية لطعام شهى ، وإلا بالغت فى تمثيل المشهد ، ولم تتمكن من إظهار الإحساس بأن الطعـــام الموضوع أمامك هو طعام مسيل للعاب فعلا .

وهنا وجهت سؤالا للمدير فقلت : «ومتى نستخدم حاسة اللمس ؟ »

فأجابنى قائلا : « نستخدمها فى مشهد كالمشهد الذى نجده فى مسرحية « أوديب » حيث يفقد الملك بصره ويستخدم حاسة اللمس للتعرف على أبنائه . . »

إلا أن أكمل المهارات الفنية تطوراً ونماء ، لا يمكن مقارنتها بفن الطبيعة فلقد رأيت — فى زهرة شبابى — الكثير من مشاهير الممثلين البارعين فى صنعتهم ، والتابعين لمدارس وبلاد مختلفة ، فلم يكن بينهم من يستطيع أن يبلغ الذرى التى تستطيع الفطرة أو البديهة الفنية الوصول إليها — البديهة المهتدية بهدى الطبيعة . ولا ينبغى أن ننسى أن الكثير من الجوانب الهامة فى طبيعتنا المعقدة غير معروفة لنا ، وأنها لا تخضع لقياد شعورنا ووعينا ، وإنما الطبيعة وحدها هى التى تستطيع الوصول إلى تلك الجوانب .

فإن لم نستطع الفوز بمعونة الطبيعة وجب علينا أن نقنع بسيطرة جزئية على جهازنا الإبداعى المعقد .

وبالرغم من أن حواس الشم والذوق واللمس حواس مفيدة ، بل مهمة أحيانا فيما يتصل بفننا ، فإن دور تلك الحواس لا يعدو أن يكون دوراً مساعداً قاصرا على تنبيه ذاكرتنا الانفعالية .

— ٣ —

توقفت دروس المدير مؤقتا لسفره فى جولة مسرحية . وقد انصرف اهتمامنا فى الوقت الحاضر إلى الرقص والألعاب الرياضية والسلاح وطريقة النطق والإلقاء . ولكن حدث لى فى هذه الأثناء شىء هام يلقى ضوءاً عظيما على الموضوع الذى ندرسه ، وبالأحرى الذاكرة الانفعالية .

منذ أيام قلائل كنت متوجها إلى منزلى بصحبة بول ، فإذا بنا نرى جمعاً غفيراً من الناس فى أحد الشوارع الكبيرة ، ولما كنت أحب مشاهدة الحوادث التى تقع فى الشارع ، فقد شققت لنفسى طريقا بين الصفوف المتراصة حتى وصلت إلى مركز الجمع المحتشد ، فإذا أنا أمام منظر رهيب : رأيت شيخا رث الثياب ملقى على الأرض وقد تحطم فكه وبترت كلتا ذراعيه . كان وجهه بشعا ، وكانت أسنانه الصفراء بارزة من خلال شاربه الملطخ بالدماء . وكانت إحدى المركبات تجثم على الضحية المسكينة ، فى حين أخذ سائق المركبة يعبث بمفاتيح المحرك ليبين للناس ما بالمحرك من خلل وليبرهن على براءته . بينما جاء من صيدلية قريبة من مكان الحادث رجل يرتدى ملابس بيضاء ويضع على كتفيه معطفا ، وانحنى ليمسح — فى غير اكتراث — أنف الميت بقطعة من القطن كان يصب عليها بين الفينة والفينة سائلا من زجاجة فى يده . وعلى مسافة غير بعيدة منا كان بعض الصبية يلعبون فإذا بواحد منهم يعثر على قطعة من العظام كانت قد انفصلت من يد

الشيخ المسكين ، ولما كان الصبي لا يدري ماذا يفعل بها فقد رماها في برميل القاذورات . وأجهشت إحدى النساء بالبكاء ، أما باقي أفراد الجمهور فكانوا يتطلعون في فضول وقلة اكتراث .

وقد خلفت هذه الصورة أثراً عميقا في نفسي ، وراعني ذلك التناقض الهائل بين هذه المأساة الجاثمة فوق الأرض ، وبين تلك السماء ذات الزرقة الشفافة التي لم يكن يعكر صفاءها سحابة واحدة . وانصرفت مكتئبا . ولم أستطع التخلص من ذلك المزاج المكتئب الذي أورثني إياه هذا الحادث إلا بعد مرور وقت طويل . وفي الليل استيقظت من نوت ، فإذا بالصورة البصرية للحادث في ذاكرتي أكثر هولا من رؤية الحادث نفسه . ولعل السبب في هذا أن كل شيء يبدو أشد رهبة في الليل . . ولكني أرجعت الأمر إلى ذاكرتي الانفعالية وما لها من مقدرة على تعميق الآثار التي تنطبع في نفوسنا . .

وبعد أيام قلائل مررت بمكان الحادث فإذا بي أتوقف — رغم إرادتي — لاستعيد في ذاكرتي ماحدث هناك من زمن قريب . لقد كانت آثار الحادث كلها قد امحت ، وكأن لم يقع في هذا العالم شيء اللهم إلا أن نفسا إنسانية واحدة قد فارقته ؛ وعلى أي حال فسوف تدفع نفقة صغيرة لعائلة الفقيد ، فتطمئن نفوس الجميع إلى أن العدالة قد تحققت ، وكأن هذا يكفي ليعتبر الناس أن كل شيء على مايرام ! في حين أن زوجة الرجل وأطفاله ربما كانوا يتضورون جوعا .

وبينما أنا أفكر على هذا النحو بدا لي أن ذكرى الحادث أخذت تتبدل في نفسي وتتحول وتتخذ صورة جديدة ، لقد كانت تلك الذكرى أول الأمر « شيئا فجا وطبيعيا » ، بكل مايحيط بها من تفاصيل مادية بشعة ، كالفك المحطم والذراعين المبتورتين ، والأطفال الذين يلعبون في سيال من الدماء . أما الآن فقد كنت متأثراً بذكرى ذلك الحادث كما وقع بحذافيره ، ولكن

بطريقة مختلفة ، فلقد شعرت بما يفعم نفسى لجأة سخطا على قسوة الإنسان وعدم اكتراثه وافتقاره إلى الإنصاف .

إنه لم يمض على وقوع الحادث إلا أسبوع واحد فقط . وقد مررت بمكانه اليوم وأنا فى طريقى إلى المدرسة ، فتوقفت بضع لحظات لأفكر فيما حدث : لقد كان الثلج فى ذلك اليوم فى مثل بياضه الآن . . وتلك هى الحياة ثم تذكرت الجسد الملقى على الأرض . . وذلك هو الموت . وتذكرت سيل الدماء . . وذلك هو صبيب خطايا الإنسان . وأينما كنت أتجه بنظرى من حولى كنت أرى السماء والشمس والطبيعة كلها فى تباين باسم مشرق . . . وتلك هى الأبدية وهاهى ذى سيارات الأتوبيس تسير فى طريقها ، ممتلئة بالركاب ، تمثل الأجيال المتعاقبة فى طريقها إلى المصير المجهول . . وهكذا أصبحت الصورة كلها — تلك الصورة التى كانت رهيبة ومفزعة ، أصبحت الآن صورة جليلة مهيبة . .

— ٤ —

لقد تنبهت اليوم بمحض الصدفة إلى ظاهرة غريبة ، وذلك أننى عندما أعود بذاكرتى إلى الحادث السابق أجد أن المركبة هى التى من شأنها الآن السيطرة على الصورة كلها ، بيد أن تلك المركبة ليست هى مركبة الحادث الأخير ، وإنما هى مركبة ترتبط فى ذاكرتى بتجربة شخصية وقعت لى قبل ذلك . فنى الخريف الماضى حدث أن كنت عائداً من إحدى الضواحى إلى المدينة فى ساعة متأخرة من المساء بآخر مركبة ترولى عامة . وبينما المركبة تمر بحقل مهجور إذا هى تخرج عن القضيب ، مما دعا الركاب جميعا إلى بذل جهودهم لإعادتها إلى مكانها . وكم كانت المركبة تبدو ضخمة وثقيلة فى ذلك الوقت ، وكم كنا نحن ضعافا ولا أهمية لنا بالقياس إليها .

ترى لماذا كانت هذه الذكرى الانفعالية القديمة أقوى وأعمق من الفكرة

القرية ؟ ثم هاكم ظاهرة أخرى : عندما أبدأ فى التفكير فى الشحاذ العجوز الملقى على الأرض ، وقد انحنى فوقه الصيدلى ، أجد ذاكرتى تتحول إلى حادث آخر مختلف وقع منذ زمن بعيد . وذلك أننى صادفت يوما رجلا إيطاليا وقد انحنى على حمار ميت فى جانب من الطريق ، وهو يبكى ويحاول أن يدفع بقشرة برتقالة فى فم الحمار . ويبدو لى أن هذا المشهد قد أثر فى مشاعرى أكثر مما أثر موت الشحاذ ، فقد ظل دفيناً فى أغوار بعيدة من ذاكرتى ، وأعتقد أننى لو مثلت يوما حادث موت الشحاذ على المسرح ، فسوف أستمد مادتى الانفعالية من مشهد الرجل الإيطالى الذى كان يبكى على حماره ، وليس من ذكرياتى عن مأساة الشحاذ العجوز .

ترى ما السبب فى ذلك ؟

— ٥ —

استأنف المدير دروسه اليوم ، فأخبرته بالأطوار التى مرت بها المشاعر التى أثارتها فى نفسى حادثة الشحاذ ، وقد أثنى على لما أتمتع به من قوة الملاحظة ، ثم قال :

إن هذا مثل رائع لما يجرى بالفعل فى نفوسنا ، فقد رأى كل منا كثيراً من الحوادث ، ولكن ذاكرتنا تعى منها مميزاتها البارزة دون تفصيلاتها . ومن هذه الانطباعات تتكون ذكرى حسية واحدة مركزة ، أكثر عمقاً وأوسع مدى من الانطباعات الأصلية نفسها ، إنها نوع من مركب الذكرى على نطاق كبير ، وهى لهذا السبب أصفى وأكثر تركيزاً وأشد قوة وصلابة من الأحداث الحقيقية ذاتها .

إن الزمن مصفاة رائعة لما تعيه ذاكرتنا من مشاعر — وهذا فضلا عن

كونه فنانا عظيما ، وهو لاينتقى ذكرياتنا فحسب ، بل إنه يحول الذكريات ذات الطابع الواقعى المؤلم نفسها فيجعلها شعراً .

وهنا يعترض أحد الطلبة قائلا : ومع ذلك فإن عظماء الشعراء والفنانين يستمدون وحيهم من الطبيعة .

ويقول له المدير : هذا صحيح . بيد أنهم لايصورون الطبيعة تصويراً فتوغرافيا ، بل يمر إنتاجهم الفنى خلال شخصياتهم ، فتضاف إلى ماتقدمه الطبيعة لهم مواد حية مستمدة مما تختزنه نفوسهم من ذكريات انفعالية .

ولقد كان شكسبير يستعير فى الكثير من الأحيان أبطاله وشخصياته الشريرة كشخصية « ياجو » مثلا من قصص لمؤلفين آخرين ، ثم يصوغ منها شخصيات حية بأن يضيف إلى صورها مادة من ذكرياته الانفعالية المتبلورة لأن الزمن كان قد زاد انطباعاته إيضاحا ، وأضفى عليها من الشاعرية ما حولها إلى مادة رائعة للشخصيات التى يخلقها .

وعندما أخبرت تورتسوف بما يحدث من حلول شخصيات وأشياء محل غيرها فى ذكرياتى، قال لى :

ليس فى ذلك مايدعو إلى الدهشة ، إذ ليس فى وسعك أن تتوقع إمكان استخدام ذكرياتك الحسية بالطريقة التى تستخدم بها الكتب فى مكتبتك .

هل يمكنك أن تصور لنفسك حقيقة ذاكرتنا الانفعالية وماذا تشبه ؟ تخيل عدداً من المنازل ، بكل منها عدد كبير من الغرف ، وفى كل غرفة عدد لايحصى من الدواليب والأرفف والصناديق ، وفى واحد من تلك الصناديق خرزة صغيرة . فلئن كان من السهل العثور على منزل معين ثم على حجرة معينة ودولاب معين بذلك المنزل ، كان العثور على الصندوق المحتوى للخرزة أمراً أشد صعوبة . إذ أين هى العين الثاقبة ، التى يمكنها العثور على الخرزة

الصغيرة التي تدحرجت يوما ما على الأرض ، والتمعت لحظة ثم اختفت عن الأنظار ؟ إن الحظ وحده هو الذي يستطيع العثور عليها ثانية .

وتستطيع أن تقول نفس الشيء عن مكنونات ذاكرتك التي تحتوى على جميع هذه الأقسام الرئيسية والفرعية ، تلك الأقسام التي يكون بعضها أقرب إلى متناول اليد من البعض الآخر . والمشكلة هي في استعادة الانفعال الذي يكون قد مرق كالشهاب ذات مرة ، فإذا هو بقى بالقرب من سطح الذاكرة وعاد إليك أدراجه ، فلك أن تحمد حظك ، ولكن لا تركن دائماً إلى استعادة الانفعال نفسه ، إذ قد يحل محله غداً شيء مختلف عنه تمام الاختلاف ، فاحمد الله على ذلك ولا تتوقع عودة الانفعال الآخر . وإذا تعلمت كيف تفتح آفاق نفسك لهذه الذكريات العائدة فسوف تكون تلك الذكريات أقدر على تحريك مشاعرك المرة بعد المرة ، وسوف تغدو نفسك بالتالي أكثر استجابة ، وسوف تنفعل بحرارة متجددة لأجزاء من دورك كانت قد فقدت مالها من تأثير بسبب تكرار تمثيلها .

وعندما تكون ردود فعل الممثل أكثر قوة أمكن ظهور الإلهام . ولكن لا تقضوا وقتكم في البحث عن الإلهام الذي يكون قد صادفكم ذات مرة ، إذ لا يمكن استعادة الإلهام كما لا يمكن استعادة الأمس الدابر أو استعادة الطفولة أو استعادة الحب الأول . فركزوا جهودكم في خلق إلهام جديد لكل يوم جديد ، وليس ثمة ما يدعوكم إلى الظن بأنه سيكون أقل جودة من إلهام الأمس . صحيح أنه قد لا يساوى إلهام الأمس تألقاً ، ولكن تكون لكم ميزة امتلاكه اليوم ، وقد انبعث بطريقة طبيعية من أعماق نفوسكم ليشعل فيكم جذوة الخلق . ثم من ذا الذي يستطيع أن يقرر أي لحظة من لحظات الإلهام الحقيقي أفضل من غيرها ؟ إنها جميعاً لحظات رائعة ، وكل منها يكون رائعاً بطريقته الخاصة ، إذا لم يكن ذلك إلا بسبب أنها لحظات « ملهمة » .

وقد أبى تورتسوف ، عندما حاولت أن أستدرجه إلى القول بأنه منذ كانت جراثيم الإلهام هذه كامنة فينا ولا تفد إلينا من الخارج ، فيجب علينا أن نستنتج أن الإلهام أولى أن يكون أمراً ثانوياً من أن يكون شيئاً أصيلا أساسياً أبى أن يوافقنى على ذلك ، وقال :

لست أدرى . إن مسائل العقل الباطن ليست من اختصاصى ، وفضلا عن ذلك فإنى أعتقد أنه لا ينبغى أن نحاول القضاء على ذلك الإبهام الذى اعتدنا أن نغلف به لحظاتنا الملهمة ، إن الإبهام جميل فى ذاته ، وهو محرك عظيم لقوانا الإبداعية الخلاقة .

ولكنى لم أشأ أن أترك الأمر ينتهى عند هذا الحد ، فسألته عما إذا لم يكن كل ما نشعر به ونحن على خشبة المسرح « ذا أصل ثانوى » ، وكان هذا هو نص سؤالى :

« هل من المسلم به أننا تنتابنا مشاعر لم نعتدها من قبل أبدا ، ونحن وقوف على خشبة المسرح ؟ وأود أن أعرف أيضا إن كان يحسن أو لا يحسن أن تخالجنا ونحن على المنصة مشاعر جديدة لم يسبق لنا الإحساس بها فى واقع الحياة ؟ »

فقال يجيبنى : « ذلك يتوقف على نوع المشاعر . ولنفرض أنك تمثل المشهد الأخير من مسرحية « هاملت » ، وهو المشهد الذى تهجم فيه والسيف فى يدك على زميلك بول الذى يقوم بدور الملك ، فإذا بك لجأة ، ولأول مرة فى حياتك ، تجتاحك شهوة عارمة لإراقة الدماء ، أفلا ترى معى أنه بالرغم من أن سيفك سلاح ناب من ذلك النوع المستعمل فى المسارح ، ولا يمكن أن يسيل دم أحد ، فإن ذلك قد يؤدى إلى نشوب معركة رهيبة يتعين إزاءها إنزال الستار ؟ فهل تظن أنه يحسن بالممثل أن يستسلم لمثل هذه الانفعالات التلقائية ؟ »

فسألته : وهل يعنى ذلك أنه يجب تجنب هذه الانفعالات دائما ؟

فقال تورتسوف : بالعكس ، إنها انفعالات مستحبة للغاية ، إلا أن هذه الانفعالات المباشرة التى تفيض حياة ونشاطا لاتظهر على خشبة المسرح بالطريقة التى تظن ، فهى لاتبقى لفترات طويلة ، بل إنها لاتبقى حتى خلال فصل واحد ، إذ أنها تمر كالبرق الخاطف فى فترات قصيرة ولحظات متفرقة ، ونحن نرحب بها أيما ترحيب فى صورتها هذه ، ولا يسعنا إلا أن نأمل فى ظهورها كثيراً لتزيد فى صدق مشاعرنا — ذلك الصدق الذى هو عنصر من أكثر عناصر العمل الإبداعى قيمة ؛ لأن سمة المفاجأة التى تتسم بها هذه الانفجارات التلقائية من انفجارات الشعور قوة محركة لاتقاوم .

ثم زاد على قوله التحذير التالى :

« إن الشىء المؤسف فى هذه الانفعالات هو أننا لا نستطيع أن نسيطر عليها ، بل هى التى تسيطر علينا . ولذا فنحن لانملك حيالها سوى أن نترك أمرها للطبيعة ونقول :

إذا بدا لها أن تظهر فلندعها تظهر . وليس لنا إلا أن نأمل أن تعزز الدور الذى نقوم به بدلا من أن تتعارض معه : وليس من شك فى أن تدفق سيل من المشاعر المفاجئة المنبثقة من العقل الباطن شىء شديد الإغراء ، لأنه الشىء الذى نتوق إليه ، كما أنه مظهر طيب من مظاهر الإبداع والخلق فى فننا . ولكن ليس معنى ذلك أنه يحق لكم بأى وجه من الوجوه أن تغضوا من قيمة « المشاعر المعادة » المستمدة من الذاكرة الانفعالية ، بل ينبغى — على العكس — أن تعنوا بها كل العناية لأنها الوسيلة الوحيدة التى تيسر لكم استهواء الإلهام بالدرجة التى تريدونها .

واسمحوا لى أن أذكركم بمبدئنا الأساسى ؛ وهو أننا نصل إلى العقل الباطن عن طريق العقل الواعى . .

وثمة سبب آخر ينبغي لكم بموجبه أن تعتزوا بتلك المشاعر المعادة ، ذلك أن الفنان لا يخلق دوره من أول شيء يخطر على باله ، بل هو يتنخل من بين ذكرياته ، وينتقي من بين تجاربه الحية تلك الذكريات وهذه التجارب التي تستهويه أعظم الاستهواء ، وهو ينشيء روح الشخصية التي يصورها من المشاعر التي تكون أعز لديه من مشاعر حياته اليومية العادية . فهل يمكنكم أن تتصوروا حقلا للإلهام أغنى من هذا الحقل ؟ إن الفنان يأخذ أفضل ما في نفسه ويحمله معه إلى خشبة المسرح . وقد تختلف الصور والأشكال باختلاف المسرحية ومقتضياتها إلا أن مشاعر الفنان الإنسانية تبقى حية ولا يمكن إبدال أي شيء آخر بها . . .

وعندئذ قاطعه جريشا قائلا : هل تعني أننا يجب أن نستخدم مشاعرنا القديمة نفسها في كل دور أيا كان نوعه ، ابتداء من دور « هاملت » إلى دور « سكر » في مسرحية « العصفور الأزرق » .

ويجيبه تورتسوف : وهل باستطاعتنا أن نفعل شيئا آخر ؟ هل تتوقع أن يخترع الممثل شتى ألوان المشاعر الجديدة ، أو أن يخترع روحا جديدة لكل دور يقوم بتمثيله ؟ وكم روحا يضطر حينئذ إلى اختزانها ؟ هل يمكن للممثل أن ينتزع روحه ذاتها . ويحل محلها روحا يستأجرها بوصفها أكثر ملاءمة لدور معين ؟ وأنى له أن يحصل على روح أخرى ؟ يمكنك أن تقترض الملابس ، كما يمكنك أن تقترض ساعة أو أشياء من كل صنف ، ولكنك لا تستطيع أن تقترض المشاعر من شخص آخر ، إذ أن مشاعري هي مشاعري أنا وحدي ولا يشاركني فيها أحد ، كما أن مشاعرك هي مشاعرك أنت . ويستطيع الممثل أن يفهم دوراً ما ، وأن يلائم بين عواطفه وعواطف الشخصية التي يصورها ، وأن يضع نفسه في مكانها حتى يتمكن من التصرف بالطريقة التي تتصرف بها هذه الشخصية ، وهذا من شأنه أن يخلق في نفس الممثل مشاعر مشابهة لمشاعر الشخصية . بيد أن هذه المشاعر

ستظل ملكا الممثل نفسه وليست ملكا للشخصية التى خلقها المؤلف .

لا تنس نفسك أبدا وأنت على منصة المسرح . ولتكن أفعالك منبثقة دائما من شخصيتك أنت بوصفك فنانا ، إذ أنك لا تستطيع أن تهرب من نفسك أبدا . واللحظة التى تفقد فيها نفسك وأنت على المنصة هى اللحظة التى تحيد فيها عن الحياة فى دورك حياة حقة ، ويبدأ فيها التمثيل المصطنع المبالغ فيه . ولذلك فمهما مثلت ومهما أسند إليك من أدوار ، فلا ينبغى أبداً أن تسمح لنفسك بأى استثناء للقاعدة التى تقضى باستخدامك مشاعرك أنت، إذ أن مخالفة هذه القاعدة عمل يعادل قتل الشخصية التى تقوم بتصويرها لأنك تحرمها روحا إنسانية نابضة هى المنبع الحقيقى لحياة الدور .

ولكن جريشا لم يستطع الاقتناع بأننا يجب أن « نمثل أنفسنا » دائماً .

فقال المدير مؤكداً وجهة نظره : « ذلك هو الشىء نفسه الذى يجب أن نفعله . يجب أن تمثل نفسك دائما أبداً وأنت على المنصة ، بيد أنك تمثل نفسك ، بعد أن تمد لدورك عدداً كبيراً من مختلف الأهداف المرتبطة ارتباطا وثيقا ، فى الظروف المعينة التى تفترض المسرحية قيامها ، والتى تكون قد انصهرت فى بوتقة ذاكرتك الانفعالية ، وهذه هى أفضل مادة للخلق والإبداع الداخلى ، بل هى المادة الوحيدة لعملية هذا الخلق ، فاستخدمها ولا تلجأ فى هذا الشأن إلى أى مصدر آخر . »

ولما فرغ المدير من كلامه لم يكن جريشا قد اقتنع بعد ، فقال : «ولكن قد يستحيل على الأرجح أن تحتوى نفسى عـــلى كل المشاعر اللازمة لجميع الأدوار فى العالم .

وهنا أخذ تورتسوف يشرح وجهة نظره قائلا : « إن الأدوار التى لا تمدك بالمشاعر الملائمة لها هى الأدوار التى لن تحسن تمثيلها أبداً ، فلابد إذن أن تستبعدها من قائمة أدوارك . إن الممثلين لا ينقسمون أساساً إلى

نماذج تحددها جسومهم ، بل الذى يحدد هذه الفروق بينهم هو سجاياهم الداخلية . »

ولما سألنا تورتسوف كيف يستطيع شخص واحد أن يكون شخصيتين متباينتين تباينا شاسعا قال :

« يجب أن يكون معلوما قبل كل شىء ، أن الممثل ليس إما كذا وإما كذا من الشخصيات المختلفة ، بل إن لشخصه هو بالذات شخصيته الداخلية وشخصيته الخارجية التى تطورت كل منهما إما تطوراً واضحاً لا خفاء فيه وإما تطوراً مبهما تم بطريقة خافية .

وقد لا تنطوى طبيعته هو على نذالة إحدى الشخصيات المسرحية أو نبالة إحدى الشخصيات الأخرى ، إلا أن بذور هاتين الخلتين موجودة فى نفسه لأننا نحمل فى أنفسنا عناصر الخصائص الإنسانية كلها — الخيرة منها والشريرة . وينبغى أن يستخدم الممثل فنه ووسائل صنعته ، ليكتشف بالطرق الطبيعية تلك العناصر التى لا بد له من تطويرها حتى تصلح لدخولها فى دوره . وبهذه الطريقة تصبح روح الشخصية التى يصورها مزيجا من العناصر الحية التى تتكون منها شخصيته هو .

أول ما ينبغى أن توجهوا إليه اهتمامكم ، هو الاهتداء إلى الوسائل التى تتيح لكم الإفادة مما تختزنه نفوسكم من مادة انفعالية ، وأن تهتموا بعد ذلك باكتشاف الطرق الكفيلة بخلق عدد لا نهاية له من الشخصيات التى تمتزج فيها النفوس والأخلاق والمشاعر والانفعالات الإنسانية بغية استخدامها فى أدواركم » .

وهنا سأله أحدهم : « وأين يمكننا العثور على تلك الوسائل والطرق ؟ »

ويجيبه المدير بقوله : « تعلموا أولا وقبل كل شىء أن تستخدموا ذاكرتكم الانفعالية . »

فيسأله ثانية . « كيف ؟ »

فيقول له : « بالاستعانة بعدد من المثيرات الداخلية والخارجية ، إلا أن هذه مسألة معقدة ، ولذا فسنطرحها على بساط البحث فى المرة القادمة . »

— ٦ —

تلقينا الدرس اليوم فوق المنصة والستار مسدل . وكان المفروض أننا فى « شقة ماريا » ، ولكننا لم نستطع التعرف على معالم هذه الشقة ، إذ كانت حجرة الطعام حيث كان يجب أن تكون حجرة الجلوس ، أما حجرة الطعام السابقة فقد صارت حجرة نوم ، وكان الأثاث كله من النوع الردىء الرخيص ، وما كاد الطلبة يفيقون من دهشتهم حتى رفعوا عقائرهم مطالبين بإعادة المنظر القديم ، لأن المنظر الجديد كان يدخل الكآبة على نفوسهم . ولا يستطيعون العمل فيه » ،

فقال المدير : « آسف . إذ ليس من الممكن عمل شىء بهذا الصدد فلقد احتاجوا إلى الأثاث الآخر فى مسرحية تقدم حالياً ، فأعطونا بدلا منه ما أمكنهم الاستغناء عنه ، وأعدوا لنا ما نحتاج إليه بأفضل ما فى وسعهم . فإذا لم يكن المنظر يروقكم بحالته الراهنة ، أمكنكم أن تدخلوا عليه ما يعن لكم من تعديلات لتجعلوه أكثر ملاءمة » .

وكان هذا الكلام إيذانا بابتداء حركة عامة ، سرعان ما انقلب المكان بعدها رأسا على عقب .

وهنا صاح بنا المدير قائلا : قفوا ! حدثونى عن الذكريات الحسية التى تثيرها فى نفوسكم كل هذه الفوضى » .

فقال نيقولا الذى كان يقوم بدور المشرف على أعمال التخطيط : « إنها تذكرنى بما يحدث عند وقوع زلزال ، إذ يحرك الناس قطع الأثاث من مكان لآخر بهذه الطريقة » .

وقالت سونيا : « لا أدرى كيف أعبر عن شعورى ، إلا أن ما أراه يجعلنى أفكر بطريقة ما فيما يحدث عند طلاء أرضية المنزل . »

وأخذت الملاحظات تترى بعد ذلك ونحن مشغولون بإعادة ترتيب الأثاث ، وكان كل منا يحاول التعبير عن الحالة النفسية التى يثيرها فى ذاكرته الانفعالية تجميع الأشياء فى الحجرة بطريقة أو بأخرى . وأخيراً استطعنا أن نرتب قطع الأثاث بشكل مقبول ، ولكننا طالبنا بالمزيد من الإضاءة . وعندئذ ألقى علينا المدير درسا فى فن الإضاءة وفى المؤثرات الصوتية . »

لقد أضىء المسرح أولا إضاءة تعبر عن يوم شمسه مشرقة ، فغمرت البهجة نفوسنا ، وكنا نسمع من بعيد سيمفونية من الأصوات تختلط فيها أبواق السيارات بأجراس المركبات العامة وصفارات المصانع والضوضاء المنبعثة من آلة بعيدة ، وبالأحرى جميع الأصوات التى نسمعها فى المدينة بالنهار . »

ثم أخذت الأضواء تظلم بالتدريج ، فأصبح الجو هادئا لطيفا ، وإن كان حزينا بعض الشيء . وإذا بنا نشعر بميل إلى التأمل وبثقل يأخذ جفوننا ، وفجأة هبت ريح قوية تلتها عاصفة ، فراحت النوافذ تصطك بينما الريح تعوى وتصفر . أكانت تلك حبات المطر أم أجزاء من الثلج المتطاير تقرع زجاج النافذة بانتظام ! لقد كان صوتا يبعث الكآبة فى النفس — ثم تلاشت ضوضاء الشارع ، وأخذت ساعة ترسل دقاتها بصوت مرتفع من الحجرة المجاورة ، وبدأ شخص يعزف على البيانو بقوة عظيمة فى البداية ، ثم بأسلوب أكثر هدوءا وأكثر حزنا . وكانت الأصوات المنبعثة من المدخنة تزيد من وطأة الحزن الذى نشعر به . ثم أضيئت الأنوار لحلول المساء وتوقف العزف على البيانو . ومن بعيد تناهى إلينا صوت ساعة تدق معلنة الثانية عشرة — منتصف الليل — وساد الصمت . وراح جرذ يقضم أرضية الحجرة ، ومن وقت لآخر كنا نسمع صوت نفير سيارة أو صفارة قطار . وأخيراً توقفت جميع الأصوات . وأصبح الصمت والظلام مطبقين . وإن هى إلا لحظات حتى أعلنت الظلال

الرمادية انبثاق الفجر ، وعندما تسرب أول شعاع من أشعة الشمس إلى أرضية الحجرة أحسست كأن كابوسا قد انزاح عن صدرى . »

وكان ثانيا أكثرنا تحمسا لهذه المؤثرات الضوئية والصوتية فهتف قائلا:

« لقد كان ما رأينا وما سمعنا أفضل مما يحدث فى واقع الحياة ! »

وأضاف بول : « فى الحياة تحدث هذه التغيرات ببطء وبالتدريج بحيث يستحيل عليك أن تنتبه إلى الأجواء المختلفة . ولكن عندما تضغط أربعاً وعشرين ساعة فى دقائق قليلة فإنك تشعر بكل ما لتدرجات الضوء المختلفة من تأثير .

وعندئذ قال المدير : « إن للأجواء — كما لاحظتم — تأثيراً كبيرا على مشاعركم وهذا أمر يصدق على خشبة المسرح كما يصدق فى واقع الحياة . وجميع هذه الوسائل والمؤثرات تصبح بين يدى المخرج الموهوب أدوات إبداعية وفنية .

وعندما يكون الجانب الخارجى أو المادى فى إخراج مسرحية من المسرحيات مرتبطا بحياة الممثلين النفسية ارتباطا داخليا وثيقا ، فإن هذا الجانب يصبح ذا قيمة أكبر من قيمته فى واقع الحياة ، وإذا هو أوفى بمقتضيات المسرحية وأوجد المزاج النفسى المطلوب فإنه يساعد الممثل على تكوين الجانب الداخلى لدوره ويؤثر فى حالته النفسية كما أوفى مقدرته على الإحساس جميعا . ويصبح المنظر فى هذه الظروف حافزاً أكيداً لانفعالاتنا ، ومن ثم فإذا كان على إحدى الممثلات أن تقوم بدور « مارجريت » وهى تتعرض لإغراء الشيطان فى أثناء صلاتها ، وجب على المخرج أن يمدها بالوسائل التى تعينها على الإحساس بأنها موجودة فى كنيسة ، الأمر الذى يساعدها على الإحساس بدورها .

« أما الممثل الذى يقوم بدور « إجمونت » وهو فى السجن ، فيجب أن يخلق له المخرج الجو الذى يوحى بالسجن الانفرادى الإجبارى . »

ولما فرغ تورتسوف من كلامه سأله بول : وماذا يحدث عندما يخلق المخرج منظراً بديعاً ولكنه بالرغم من ذلك لا يلائم المقتضيات الداخلية للمسرحية ؟

ويجيبه تورتسوف : هذا ما يحدث فى كثير من الأحيان لسوء الحظ وتكون نتيجته سيئة دائما ، لأن خطأ المخرج يتجه بالممثلين اتجاها خاطئا ويقيم حاجزا بينهم وبين أدوارهم .

وهنا يسأله أحد الزملاء : وماذا يحدث لو كان الجانب الخارجى أو المادى فى الإخراج رديئا جداً ؟

ويجيبه تورتسوف : تكون النتيجة أسوأ بكثير ، إذ يعطى الفنانون الذين يعملون مع المخرج خلف الكواليس مؤثرا يتعارض تمام التعارض مع المؤثر المطلوب ، فبدلا من أن يشدوا انتباه الممثلين إلى المنصة، ينفرونهم مما حولهم على المنصة ، ويدفعون بهم إلى المتفرجين الجالسين وراء الأضواء الأرضية فيصبحون تحت رحمتهم . ومن ثم فإن الجانب المادى أو الخارجى لأى مسرحية سلاح ذو حدين فى يد المخرج ، يمكن أن يفيد ويمكن أن يضر على السواء ..

ثم استطرد المدير قائلا : والآن سأطرح عليكم المشكلة الآتية : هل يعين كل منظر جيد الممثل وينشط ذاكرته الانفعالية ؟ تصوروا مثلا منظرا جميلا صممه فنان ذو موهبة كبيرة فى استخدام الألوان والخطوط والمنظور إنك لو نظرت إليه من قاعة المتفرجين لخيل إليك أنه حقيقة واقعة ، أما إذا اقتربت منه زال عنك الوهم ، وضاق به صدرك ، فلماذا يحدث ذلك؟ يحدث ذلك لأنه لا قيمة فى المسرح لمنظر يقام طبقاً لوجهة نظر الرسام ، أى ببعدين اثنين بدلا من ثلاثة أبعاد ، وبهذا يكون له عرض وارتفاع ولكن لا يكون له عمق، ومن غير العمق يصبح المنظر عديم الحياة من حيث صلته بخشبة المسرح .

وأنتم تعلمون — من واقع تجربتكم الخاصة — الشعور الذى تحدثه المنصة العادية الخاوية فى نفس الممثل ، وتعلمون كم يصعب تركيز الانتباه فيها وكم يصبح تمثيل مجرد مشهد بسيط أو تمرين قصير أمرا شاقا .

وما عليكم إلا أن تحاولوا الوقوف فى مساحة عارية كتلك ، وأن تمثلوا فيها دور هاملت أو عطيل أو مكبث ، لتدركوا صعوبة التمثيل من غير الاستعانة بالمخرج وبخطة تنظم الحركة، وبدون قطع الأثاث التى يمكنكم الاستناد إليها أو الجلوس عليها أو التحرك نحوها أو التجمع حولها ، وذلك لأن كل موقف من المواقف التى يعدها لكم المخرج ، يساعد فى إعطاء صورة خارجية تشكيلية لمزاجكم النفسى الداخلى ، ومن ثم كانت حاجتنا ماسة إلى ذلك البعد الثالث ، وبالأحرى إلى عمق الصورة التى نستطيع فيها أن نتحرك وأن نعيش وأن نمثل .

— ٧ —

وجه المدير إلى ماريا، عند دخوله إلى خشبة المسرح اليوم السؤال التالى: لماذا تختبئين فى ركن هكذا يا ماريا ؟

وعندئذ حاولت الفتاة أن تبتعد أكثر فأكثر عن ڤانيا الذى كان يبدو شارد الذهن وهى تتمتم : إنى ... أريد أن أرحل .. إننى لا أحتمل هذا ...

ثم سأل فريقا من الطلبة تجمعوا على أريكة بجانب الباب : لماذا تجلسون ملتصقين هكذا تلك الجلسة الدافئة ؟

فأجاب نيقولا متلعثما : لقد . . . . كنا نستمع إلى بعض النوادر .

ويلتفت إلى سونيا ويقول : وماذا تفعلين أنت وجريشا هناك بجانب المصباح ؟

وقد ارتج عليها ولم تعرف بماذا تجيب ، ولكنها استطاعت بعد جهد أن تتمتم ببضع كلمات فهمنا منها أنها كانت تقرأ خطابا مع جريشا . .

وعندئذ استدار المدير إلينا — أنا وبول — وسألنا ولماذا تذرعان أنتما الأثنان الحجرة جيئة وذهابا هكذا ؟

فقلت : كنا فقط نتبادل الرأى فى شتى الأمور .

ويستطرد المدير قائلا : بالاختصار لقد كنتم جميعا تستجيبون للمزاج النفسى الذى كنتم فيه فقد أقتم المنظر المناسب واستخدمتموه فيما أقتموه من أجله . أو يحتمل أن يكون المنظر الذى وجدتموه هو الذى أوحى إليكم بالمزاج النفسى وبالأفعال التى كنتم تقومون بها ؟

ثم جلس المدير إلى جانب المدفأة وجلسنا قبالته ، فجذب عدد منا مقاعدهم واقتربوا بها منه ، لتيمكنوا من سماعه بسهولة أكبر ، بينما جلست أنا إلى المنضدة لأدون مذكرات بما يقول ، واختار جريشا وسونيا مكانا قصيا ليتمكنا من التهامس .

وعندئذ قال تورتسوف : كل ما أطلبه منكم الآن هو أن تقولوا لى لماذ يجلس كل منكم فى المكان الذى يجلس فيه بالذات ؟ وهكذا وجدنا أنفسنا مضطرين إلى تفسير حركاتنا مرة أخرى ، فلما أخبرناه بذلك التفسير أعرب عن رضاه لأن كلا منا كان قد استخدم المنظر بما يتلاءم مع ما كان يريد أن يفعل . أو مع مزاجه النفسى أو مع مشاعره . .

وبعد ذلك انتقل المدير إلى الخطوة التالية ، ففرقنا جماعات فى أنحاء الحجرة وبالأحرى المنصة ، وأعطى كل جماعة قطعا من الأثاث يمكن بواسطتها تكوين منظر مختلف ، ثم طلب إلينا أن نسجل أى شىء يوحى به إلينا هذا المنظر ؛ سواء كان ما يوحى به أمزجة نفسية أو ذكريات أو إحساسات متكررة ، وأن نقول فى أى الظروف يمكن استخدام ذلك المنظر . وبعد ذلك أنشأ المدير عدداً من المناظر ، وطلب منا أن نخبره عن الظروف والحالات العاطفية أو الأمزجة النفسية التى يمكن فيها استخدام كل منها بما يتفق واحتياجاتنا الداخلية . ومعنى ذلك أنه بينما كنا فى أول

الأمر قد أضطلعنا باختيار المنظر بحيث يتلاءم مع مزاجنا النفسى وهدفنا ، انقلب الوضع فأصبح المدير هو الذى يختار المنظر ، وأصبحنا نحن مطالبين بالوصول إلى الهدف الصحيح واستنتاج المشاعر النفسية التى تلائمه .

وكانت التجربة الثالثة إحدى تجارب الاستجابة لمنظر يقوم بإعداده شخص آخر ، وهذه مشكلة من المشكلات التى يتعين على الممثل فى كثير من الأحيان أن يجد لها حلا ، ومن الضرورى بالتالى أن يكون قادراً على ذلك .

ثم بدأ المدير سلسلة من التمارين كان يضعنا فيها فى مواقف تتعارض تعارضا مباشرا مع أغراضنا وأمزجتنا النفسية . وقد أدت كل هذه التمارين إلى تقديرنا أهمية وجود منظر مسرحى جيد ومريح ومكتمل العناصر — منظر أعد لإثارة الأحاسيس المطلوبة .

وأخيراً لخص المدير ما توصلنا إليه من نتائج فقال : إن الممثل يبحث عن خطة الحركة المسرحية التى تتلاءم مع مزاجه النفسى ومع هدفه ، كما أن هذه العناصر نفسها ، أى خطة الحركة المسرحية والمزاج النفسى والهدف — تشترك فى خلق المنظر بالإضافة إلى كونها عاملا من العوامل المنبهة للذاكرة الانفعالية . .

واستطرد المدير قائلا : إن الفكرة الشائعة تزعم أن المخرج يستخدم جميع الوسائل المادية المتاحة له ، المنظر والإضاءة والمؤثرات الصوتية والأدوات المسرحية الأخرى للغرض الأساسى الذى هو التأثير فى الجمهور ؛ فى حين أننا نستخدم هذه الوسائل لما هو أهم من ذلك ، وبالأحرى لما تحدثه من أثر على الممثلين ، لأننا نحاول بكل الوسائل الممكنة أن نسهل عليهم تركيز انتباههم على خشبة المسرح .

ومع ذلك فهناك عدد كبير من الممثلين الذين يركزون اهتمامهم فى قاعة

النظارة أكثر مما يركزونه فى المنصة ، وذلك مهما بلغت قوة العالم الوهمى الذى نخلقه حولهم بواسطة الأضواء والأصوات والألوان ولا يستطيع شىء أن يعيد اهتمامهم إلى ما يجرى أمام الأضواء الأرضية فوق المنصة حتى ولا الرواية نفسها ولا ما تشتمل عليه من معنى أساسى . . فإذا أردتم ألا يحدث هذا لكم فحاولوا أن تتعلموا النظر إلى الأشياء الموجودة على المنصة ورؤيتها والاستجابة لما يجرى حولكم والاستغراق فيه،وباختصار تعلموا كيف تفيدون من كل ما يمكن أن ينبه مشاعركم .

ثم صمت المدير برهة أردف بعدها قائلا : كنا حتى هذه النقطة نمضى فى عمليتنا التى تبدأ بالحافز أو المؤثر إلى أن تنتهى بالشعور المترتب عليه ، ولكن يحدث فى كثير من الأحيان أن نضطر إلى العكس،أى إلى الانتقال من الشعور إلى المؤثر ، ونحن نلجأ إلى ذلك عندما نريد تثبيت تجاربنا الداخلية الطارئة .

وسأقص عليكم مثالا لذلك ما حدث لى فى مسرحية « الطبقات الدنيا » لجوركى فى أول عهدى بتمثيلها ، فقد كنت أقوم بدور «ساتين» ، وكان أداء هذا الدور من الأمور التى يسهل على القيام بها نسبيا ، باستثناء تلك المفاجأة التى يلقيها ساتين فى الفصل الأخير ، إذ كان ذلك يتطلب منى المستحيل ، يتطلب منى أن أجعل للمشهد مغزى إنسانيا شاملا ، وأن ألقى هذه المفاجأة بطريقة تكشف عما تنطوى عليه من معان عميقة ، بحيث تصبح النقطة الرئيسية فى المسرحية كلها ، وبالأحرى الحل الذى تنتهى إليه المسرحية برمتها .

وكنت — كلما وصلت إلى نقطة الخطر هذه — بدا لى أننى أضع الشكائم على مشاعرى الداخلية، وكان هذا التردد يوقف تيار البهجة الخلاقة فى دورى وكنت أشعر دائما — بعد انتهائى من أداء تلك المفاجأة بما يشعر به المغنى الذى أخطأه التوفيق فى أداء نغمة عالية .

وكم كانت دهشتي حين لاحظت أن هذه الصعوبة قد اختفت وأنا أمثل الدور للمرة الثالثة أو الرابعة ، وعندما حاولت أن أكشف السبب اعتزمت أن أراجع بدقة كل ما حدث لى فى النهار السابق لظهورى على خشبة المسرح فى المساء .

وكان أول ما حدث من ذلك أننى تلقيت كشف حساب من خائط ملابسى . وكان كشفا صدمنى بضخامة أرقامه ، حتى لقد أربكنى وأسلمنى للحيرة . وبعد هذا فقدت مفتاح مكتبى ، فجلست أقرأ ما كتب فى الصحف عن المسرحية وأنا فى مزاج نفسى سىء ، ووجدت أن ما كان رديئاً فى نظرى قد حاز القبول والثناء من النقاد ، فى حين لم تفز الأجزاء الجيدة بأى تقدير ، فأدى ذلك إلى اكتئابى — وقضيت سحابة اليوم كله مكباً على المسرحية أدرسها بعناية ، وحاولت مائة مرة أن أحلل ماتنطوى عليه من مغزى ، وأخذت أستعيد فى ذهنى جميع المشاعر التى خالجتنى فى كل جزء من أجزاء دورى ، واستغرق ذلك كل تفكيرى حتى أنى عندما حل المساء لم أجدنى متوتر الأعصاب كالمعتاد ، بل كنت منصرفا عن الجمهور تمام الانصراف لا أبالى فى قليل أو كثير بفكرة النجاح أو الفشل ، ولم أزد على أن سرت فى أداء دورى بطريقة منطقية ، سالكا الاتجاه الصحيح ، وإذا بى أمر بنقطة الخطر فى المناجاة المذكورة دون أن ألحظ ذلك على الإطلاق .

وقد استشرت فيما بعد ممثلا مجربا ذا دراية واسعة بنفسية الإنسان ، وطلبت إليه أن يعيننى على تفسير ماحدث لى ، حتى يمكننى استجلاء ماغمض على من أمر التجربة التى مررت بها فى ذلك المساء ، فكان رأيه ماضمنه قوله :

إنك لا تستطيع أن تعيد الإحساس المفاجىء الذى قد يعرض لك على خشبة المسرح ، كما أنك لاتستطيع أن تعيد الحياة إلى زهرة ذابلة —

والأفضل أن تحاول خلق شىء جديد ، بدلا من تبديد جهودك فى محاولة إحياء مامضى وانقضى . ولكن كيف يمكنك أن تحقق ذلك ؟ يجب عليك قبل كل شىء ألا تشغل بالك بالزهرة ، وإنما يكفى أن تروى جذور الشجرة أو تغرس بذوراً جديدة .

إن معظم الممثلين يفعلون عكس ذلك ، فإذا حققوا نجاحا عرضيا فى أحد الأدوار أرادوا تكرار ذلك النجاح ، ولجأوا إلى مشاعرهم بطريقة مباشرة . بيد أن ذلك يشبه محاولة استنبات الأزهار دون عون من الطبيعة وهو مالا يمكن أن تقوم عليه إلا إذا كانت بك رغبـــة فى الاكتفاء بالأزهار الصناعية .

وهنا سألته : فماذا يجب أن أفعل إذن ؟

فقال : لاتفكر فى الشعور نفسه ، بل اتجه بذهنك إلى مايجعله ينمو ويزدهر ، وبالأحرى إلى الظروف التى أدت إلى التجربة .

واختتم هذا الممثل الحكيم نصيحته لى بقوله : فاسلك هذا السبيل نفسه : لاتبدأ بالنتائج مطلقا لأنها سوف تظهر فى حينها كثمرة منطقية لما حدث من قبل .

وقد عملت بنصيحته فحاولت أن أصل إلى جذور تلك المفاجأة ، إلى الفكرة الأساسية للسرحية ، وأدركت أن طريقة أدائى للمفاجأة لم تكن تمت بأى صلة حقيقية لما كتبه جوركى ، وأن أخطائى كانت قد أقامت سداً منيعا لا يمكن اجتيازه بينى وبين الفكرة الرئيسية .

وهذه التجربة مثل لطريقة الرجوع من الانفعال إلى العامل الأصلى الذى أدى إلى ظهوره . ويستطيع الممثل باستخدام هذه الطريقة أن يكرر أى شعور يريد أن يكرره كلما أراد ذلك ، لأنه يستطيع العودة بالشعور الذى

يظهر بطريق الصدفة إلى الحافز الذى أبتعثها ، لكى يقطع الطريق مرة أخرى منتقلا من الحافز إلى الشعور ذاته .

— ٨ —

بدأ المدير درسه اليوم بقوله :

كلما ازدادت ذاكرتكم الانفعاليـــة اتساعا ، ازدادت المادة التى تستخدمونها للإبداع غنى وخصوبة . وأعتقد أن هذه النقطة لا تحتاج إلى مزيد من الشرح والتفصيل . على أنه من الضرورى تمييز خصائص معينة أخرى من خصائص الذاكرة الانفعالية بالإضافة إلى غناها وخصبها ، وأعنى بتلك الخصائص بالذات قوة هذه الذاكرة الانفعالية وثباتها ونوع المادة المخزونة بها ، وذلك فى حدود مالهذه الخصائص من تأثير فيما نقوم به من عمل فى المسرح .

إن اكتمال تجاربنا الخلاقة كلها وقوتها يتناسبان مع قوة ذاكرتنا الانفعالية ودقتها ومضائها تناسباً طرديا . أما إذا كانت ذاكرتنا ضعيفة فإن المشاعر التى تثيرها تكون باهتة وهزيلة ولا قوام لها ، وتنعدم قيمتها على المنصة لأنها لاتستطيع التأثير على الجماهـــير التى تجلس فيما وراء الأضواء الأرضية .

ويبدو مما قاله المدير بعد ذلك أن ثمة درجات كثيرة لقوة الذاكرة الانفعالية ، وأن كلا من مؤثراتها ومركباتها يختلف اختلافا كبيراً ، وقد قال فيما يتصل بهذه النقطة :

تصور أنك تلقيت إهانة أمام الناس ، صفعة على وجهك مثلا ، وأن هذه الإهانة تجعل خدك يلتهب خجلا كلما ذكرتها . وتصور أن الصدمة

النفسية التى شعرت بها آنذاك كانت شديدة إلى حد أنها محت من ذاكرتك جميع تفاصيل هذا الحادث الأليم ، وإذا بشىء تافه يقع فيبعث ذكرى هذه الإهانة على الفور ، ويعود الانفعال إلى الظهور بقوة مضاعفة ، ويحمر وجهك أو يمتقع لونك ويخفق قلبك بشدة .

فإذا كان لديك مثل هذه المادة الانفعالية الحية التى يسهل ابتعاثها ، سهل عليك نقلها إلى خشبة المسرح ، والقيام بتمثيل مشهد مشابه للتجربة التى عانيتها فى واقع الحياة والتى خلفت فى نفسك هذا الأثر المؤلم ، ولن تكون بك حاجة إلى المهارة أو الصنعة الحرفية ، إذ ستجد المشهد يسير من تلقاء نفسه لأن الطبيعة تساعدك فى أدائه . . .

وإليك مثلا آخر :

لى صديق مشتت الذهن للغاية . وحدث أن هذا الصديق كان يتناول العشاء مع بعض أصدقاء لم يكن قد رآهم منذ عام فإذا به فى أثناء الطعام يشير إلى صحة ابن مضيفه الذى كان يحب ابنه هذا إلى درجة العبادة .

واستُقبِلت كلماته بصمت مطبق ، وسقطت ربة البيت مغشياً عليها فى الحال ، لقد كان صديق المسكين قد نسى تماماً أن الطفل قد توفى منذ عام مضى ، منذ أن رأى مضيفه لآخر مرة . ويقول هذا الصديق : إنه لن ينسى أبداً ، ومهما طال به العمر ماشعر به فى تلك المناسبة .

على أن الإحساس الذى خامر صديقى كان مختلفاً عن الإحساس الذى أحس به ذلك الشخص الذى كان قد تلقى صفعة على وجهه ، لأن تلك الأحاسيس لم تطمس جميع التفاصيل المصاحبة لوقوع الحادث : إن صديقى لم يكن يحتفظ بذكرى جد دقيقة ومحكمة لأحاسيسه فحسب ، بل للواقعة نفسها وللظروف التى اقترنت بها ؛ لقد كان يتذكر بوضوح أمارات الفزع

الذى ظهر على وجه رجل كان يجلس قبالته على المائدة ، كما كان يذكر عينى السيدة التى كانت تجلس إلى جواره وقد خلتا من كل تعبير ، والصيحة التى انطلقت من الطرف الآخر للمائدة .

أما فى حالة كون الذاكرة الانفعالية ضعيفة حقاً فإن العمل النفسى القائم على المهارة الفنية يغدو معقداً وواسع المدى فى وقت معاً .

هذا وثمة مظهر آخر من المظاهر العديدة لهذا النوع من الذاكرة يحسن بنا نحن الممثلين أن نحيط به علما ، وسأتحدث عنه بالتفصيل .

قد تعتقدون — من الناحية النظرية — أن النوع المثالى لهذه الذاكرة الانفعالية هو النوع الذى فى وسعه الاحتفاظ بالانطباعات ويستطيع استعادتها بجميع تفاصيلها الدقيقة كما حدثت لأول مرة ، بحيث تدب الحياة فى تلك الذكريات من جديد ، فيعانيها المرء كما عاناها فى الماضى بالفعل . ولكن لو صح هذا فما الذى كان يمكننا أن يحدث لجهازنا العصبى ؟ وكيف كان يتأتى لهذا الجهاز أن يتحمل تكرار الأحداث الرهيبة بكل تفاصيلها الواقعية المؤلمة . إن الطبيعة البشرية لا يمكن أن تتحمل ذلك .

ولكن الأمور لحسن الحظ تحدث فى الواقع بطريقة مختلفة ، فذاكرتنا الانفعالية ليست نسخاً مضبوطة مما يجرى فى الحياة الواقعية — صحيح أنه يتصادف أحيانا أن تكون بعض ذكرياتنا الانفعالية أقوى من الانفعالات الأصلية ، لكنها تكون عادة أقل قوة منها ، كما يحدث أحيانا أن نتلقى انطباعات معينة فإذا بها تظل حية فى نفوسنا وتنمو وتزداد عمقاً ، بل إنها تكون سبباً فى ظهور عمليات نفسية جديدة ، يترتب عليها إما إضافة تفاصيل لتكملة الوقائع الأصلية وإما إضافة تفاصيل جديدة كل الجدة .

وفى مثل هذه الحالة يمكن أن يحتفظ شخص ما بكامل هدوئه فى موقف خطير ، ثم يسقط مغشياً عليه عندما يتذكر ذلك الموقف فيما بعد . وذلك

مثل للذكرى التى تفوق قوتها قوة الحدث الأصلى ، كما أنه مثل لاستمرار نمو الانطباع الذى تلقاه الشخص فى وقت من الأوقات .

ويبقى الآن الحديث عن نوع هذه الذكريات ، بعد أن تحدثنا عن قوتها وعمق مداها . ولنفرض أنك كنت مجرد شاهد لوقوع ماوقع لأحد من الناس بدلا من أن تكون أنت الشخص الذى حدث له الحادث. وفرق بين أن تتلقى أنت نفسك إهانة أمام الناس فتعانى بسبب ذلك إحساساً شديدا بالضيق والاستياء ، وبين أن تكون مجرد متفرج يرى هذا الأمر يحدث لشخص آخر ، فتضيق نفسك بماترى ، ويكون باستطاعتك أن تختار الانحياز إلى جانب المعتدى أو إلى جانب الضحية .

وليس ثمة بالطبع مايحول دون إحساس المتفرج بمشاعر قوية جداً ، بل قد يكون الحادث فى نفسه أشد من وقعه فى نفس الطرفين الأصليين . ولكن ليس ذلك هو مايهمنى فى الوقت الحاضر ، فأنا إنما أريد أن أبرز اختلاف مشاعر كل من المتفرج والشخص الذى يقع له الحادث .

وثمة احتمال آخر ، وهو ألا يشترك الشخص فى الحادث لا بوصفه متفرجا ولا بوصفه طرفاً أصليا فيه ، وإنما قد يسمع بالحادث أو يقرأ عنه فقط . إلا أن هذا لايمنع إحساسه بمشاعر قوية وعميقة ، إذ يتوقف الأمر كله على قوة مخيلة الشخص الذى روى الحادث أو كتب عنه ، كما يتوقف على قوة مخيلة الشخص الذى يسمع تلك القصة أو يقرأ ذلك الوصف .

وهنا أيضاً تختلف مشاعر القارئ أو السامع، من حيث سماتها، عن مشاعر المتفرج وعن مشاعر الطرفين الأصليين المشتركين فى الحادث .

وعلى الممثل أن يعالج هذه الألوان من التجارب الانفعالية ، ويعكف على دراستها ليلائم بينها وبين مقتضيات الشخصية المسرحية التى يصورها .

والآن لنفرض أنك شاهدت رجلا يتلقى صفعة أمام الناس، وأن هذا الحادث قد ترك فى ذاكرتك أثراً قويا ، فلعل استعادة تلك المشاعر يكون أيسر إذا كنت تمثل دور الشاهد على خشبة المسرح . ولكن لنفرض أنه طلب منك أن تقوم بدور الرجل الذى صفع ؛ فكيف يمكنك أن توفق بين الانفعال الذى خالجك بوصفك شاهداً وبين الانفعال الذى يطلب منك التعبير عنه، وأنت تمثل دور الرجل الذى تلقى الإهانة ؟

إن الرجل الذى تلقى الإهانة يشعر بها ، أما الشاهد فلا يستطيع إلا الشعور بحالة ذلك الرجل عن طريق العطف أو المشاركة الوجدانية. ولكن المشاركة الوجدانية يمكن أن تتحول إلى رد فعل مباشر . وهذا هو ما يحدث لنا نحن الممثلين عندما نكون فى مرحلة الإعداد لدور من الأدوار، فمنذ اللحظة التى يشعر فيها الممثل بحدوث هذا التحول فى نفسه ، يصبح عنصراً فعالا فى حياة المسرحية ، إذ تتولد فى نفسه مشاعر إنسانية حقيقية .

وفى كثير من الأحيان يحدث هذا التحول بطريقة تلقائية ، أعنى هذا التحول من مجرد إحساس الممثل بالعطف أو بالمشاركة الوجدانية الإنسانية إلى إحساسه بالمشاعر الحقيقية للشخصية التى يمثلها .

وقد يشعر الممثل بموقف الشخصية التى يمثلها شعوراً قويا ، ويستجيب لذلك الموقف استجابة فعالة ، إذ يضع نفسه مكان الشخصية بالفعل ، ومن ثمة يرى الواقعة بعينى الشخص الذى صفع ، فيرغب فى العمل والاشتراك فى الموقف واستنكار الإهانة كما لو كانت المسألة تمس كرامته الشخصية ، وفى هذه الحالة يتم تحول مشاعر الشاهد إلى مشاعر الشخص الأصلى تحولا كاملا بحيث لا نلحظ أى ضعف فى قوة المشاعر أو تغييراً فى سماتها .

وترون من هذا أننا لا نستخدم انفعالاتنا الخاصة الماضية وحدها كمادة انفعالية ، بل نستخدم كذلك المشاعر التى خالجتنا عند مشاركتنا للآخرين فى عواطفهم . ومن السهل أن نقرر مقدما أنه يستحيل استحالة مطلقة أن

نجد فى أنفسنا المادة الانفعالية الكافية للوفاء بحاجة جميع الأدوار التى قد تسند إلينا طوال حياتنا فى خدمة المسرح . صحيح أنه مامن إنسان يستطيع أن يكون «الروح الشاملة» فى مسرحية «النورس[1]» لتشيكوف، تلك الروح التى عانت جميع التجارب الإنسانية ، بما فى ذلك تجربتا القتل والموت ، ومع ذلك فإننا نضطر إلى أن نحيا كل هذه التجارب على خشبة المسرح ، ومن ثم وجب أن ندرس الآخرين ، وأن نقترب منهم بمشاعرنا بقدر الإمكان حتى يتحول عطفنا عليهم إلى مشاعر خاصة بنا نحن .

أفليس هذا هو ما يحدث لنا كلما شرعنا ندرس دورا جديدا ؟

— ٩ —

قال لنا المدير فى مستهل درس اليوم : اسمعوا :

١ — إذا كنتم تذكرون تمرين «المجنون» فلا شك أنكم تذكرون كل الافتراضات المتخيلة التى استخدمناها ، وكان كل منها ينطوى على مثير لذاكرتكم الانفعالية ؛ لقد كانت تلك الافتراضات تمدكم بقوة تنفذون بها فى صميم أشياء لم تجابهوا مثلها فى واقع الحياة أبدا . كما أنكم كنتم تحسون بما للمثيرات الخارجية من أثر .

٢ — هل تذكرون كيف قسمنا ذلك المشهد من مسرحية «براند» إلى وحدات وأهداف ، وكيف احتدم الخلاف بين الرجال والسيدات منكم حول هذا المشهد ؟ لقد كان ذلك نوعا آخر من أنواع المثيرات الداخلية .

٣ — إذا كنتم تذكرون بياننا للموضوعات التى يمكن أن ينصرف إليها الانتباه سواء على المنصة أو بين المتفرجين ، فإنكم تذكرون الآن أن الموضوعات الحية يمكن أن تكون مثيرا حقيقيا .

٣ — إن الحركة الجسمانية الصادقة وإيمانكم بهذه الحركة مصدر هام آخر من مصادر إثارة الانفعال .

(١) ترجمت هذه المسرحية باسم « الطائر البحرى » (د — خ)

٥ — ستتعرفون بمرور الزمن على مصادر داخلية جديدة لإثارة المشاعر، وأقوى هذه المصادر نجده فى نص المسرحية، وذلك فيما ينطوى عليه هذا النص من الأفكار والمشاعر المتشابكة التى تؤثر على العلاقات المتبادلة بين الممثلين.

٦ — أنتم تعرفون الآن أيضا جميع المثيرات الخارجية التى تحيط بنا على المنصة وهى المناظر وطريقة ترتيب الأثاث والأضواء والمؤثرات الصوتية وغير ذلك من المؤثرات التى يحشدها المخرج ليخلق صورة وهمية للحياة الحقيقية وأجوائها النفسية النابضة بالحياة .

فإذا جمعتم كل هذه العوامل وأضفتم إليها تلك العوامل الأخرى التى سوف تحيطون بها علما فى المستقبل . وجدتم بين أيديكم عددا وفيراً منها، وهى بمثابة ثروتكم النفسية الفنية التى يجب أن تتعلموا كيفية استخدامها .

وهنا قلت للمدير : إنى أشعر بشغف شديد لأن أفعل ذلك ، ولكنى لا أعرف كيف أتصرف ، فقدم إلى هذه النصيحة :

افعل ما يفعله الصياد وهو يطارد الحيوان الذى يريد اقتناصه. إن الطائر إذا لم يحلق فى الجو من تلقاء نفسه فإنك لا تستطيع العثور عليه وسط أشجار الغابة وأوراقها الكثيفة ، ومن ثم وجب عليك أن تغريه بالخروج من مكمنه ، وذلك بأن تصفر له أو تستعمل شتى المغريات .

إن مشاعرنا الفنية تجفل فى أول الأمر كما تجفل الحيوانات المتوحشة وتختبىء فى أعماق أنفسنا . فإذا لم تطف تلك المشاعر من تلقاء نفسها، فإنك لا تستطيع أن تطاردها وتعثر عليها . وكل ما تملك هو أن تركز انتباهك فى أفضل أنواع المغريات الكفيلة بإظهارها . والأشياء التى تحتاج إليها فعلا لبلوغ مأربك هى تلك العوامل المثيرة للذاكرة الانفعالية والتى كنا نتحدث عنها منذ قليل .

إن الرابطة بين عوامل الإغراء وبين الشعور رابطة طبيعية وسوية

وينبغى استخدامها على نطاق واسع . وكلما وضعت تأثيرها موضع الاختيار وحللت نتائجها فى الانفعالات المستثارة ، زادت مقدرتك على تقدير ماتعيه ذاكرتك الحسية ، وأصبحت فى مركز أقوى يتيح لك إنماءها .

وفى الوقت نفسه يجب ألا تتغاضى عن مقدار ماتختزنه ذاكرتك ، إذ ينبغى أن تتذكر أنه يتعين عليك أن تزيد على الدوام فيما تدخره من الذكريات، ويتم لك هذا برجوعك بخاصة إلى انطباعاتك ومشاعرك وتجاربك الخاصة. كما أنك تستطيع أن تستمد المادة العاطفية من الحياة المحيطة بك، سواء كانت حياة حقيقية أو متخيلة — ومن المذكرات ، ومن الكتب ومن الفنون والعلوم والمعارف بجميع ألوانها ، ومن الرحلات والمتاحف ، وبخاصة من اتصالك بغيرك من الناس .

فهل تدرك الآن — وبعد أن عرفت ما يتطلبه الفن من الممثل — لماذا يجب على الفنان الحقيقى أن يحيا حياة مليئة ، حياة ممتعة وجميلة، حياة متنوعة ومرتبة وملهمة ؟ ينبغى للممثل ألا يحيط علماً بما يجرى فى المدن الكبيرة فحسب ، بل بما يحدث فى المدن الصغيرة بالأرياف ، فى القرى النائية وفى المصانع ، وفى مراكز الثقافة الرئيسية فى العالم كله أيضاً . ينبغى أن يدرس حياة من يعيشون حوله ونفسيتهم ، وحياة من يعيشون بعيداً عنه ونفسيتهم، سواء فى مناطق أخرى من وطنه أو فى الخارج .

إننا نحتاج إلى سعة الأفق لنستطيع تمثيل مسرحيات عصرنا ومسرحيات الشعوب الأخرى . إننا نطالب بتصوير حياة شخصيات إنسانية من جميع أنحاء العالم ، كما أن الممثل لا يقوم بتصوير الحياة فى زمنه فحسب ، بل الحياة فى الماضى والحياة فى المستقبل كذلك . وهذا هو السبب فى حاجة الممثل إلى الملاحظة والتخمين والتجربة والانطلاق مع عواطفه . بل إن مشكلته تكون أشد تعقيداً فى بعض الأحيان، إذ لو كان الممثل يصور الحاضر فإنه يستطيع أن ينظر إلى ما يجرى حوله ، أما إذا كان عليه أن يصور الماضى

أو المستقبل أو عصراً خياليا ، فيجب عليه إما أن يعيد خلق الماضى ، وإما أن يخلق شيئاً جديداً معتمداً على خياله — وهذه عملية معقدة .

ينبغى أن يكون مثلنا الأعلى دائما السعى الحثيث لتحقيق ما هو خالد ، وأبدى فى الفن ، وبالأحرى مالا يمكن أن يندثر قط — ما يبقى فتيا لاصقا بالقلوب دائماً .

ينبغى أن يكون هدفنا تلك الذرى التى تتمثل فى الآثار الأدبية العظيمة ، ولذا يجب أن تعكفوا على دراستها وأن تتعودوا استخدام مادة عاطفية حية فى تمثيلكم لها .

«لقد قلت لكم كل ما يسعنى قوله — فى الوقت الحاضر — عن الذاكرة الانفعالية ، وسوف تعرفون المزيد عنها خلال متابعتنا لبرنامج دراستنا» .



الفصل العاشر

وجوب الاتصال الوجدانى

بين الممثلين على المنصة

— ١ —

عندمادخل المدير الفصل التفت إلى «فاسيلى» وسأله : « بأى شخص أو بأى شىء أنت مشغول البال فى هذه اللحظة ، أعنى بأى شىء أو بأى شخص أنت على اتصال وجدانى الآن ؟ » .

وكان فاسيلى مستغرقا فى التفكير إلى حد أنه لم يدرك كنه السؤال لأول وهلة فقال بلهجة تكاد تكون آلية : « أنا لست مشغول البال ، ولا متصلا اتصالا وجدانيا بأى شخص ولا بأى شىء » .

فقال المدير مداعبا : « إنك لو استطعت أن تبقى على هذه الحال طويلا كنت أعجوبة ولا شك » .

وهنا أخذ فاسيلى يلتمس لنفسه الأعذار مؤكدا أنه مادام لا ينظر إليه أحد أو يخاطبه أحد فلا يمكن أن ينشغل باله بأى مخلوق .

وهنا أعرب تورتسوف بدوره عن دهشته قائلا : « أتعنى أنه لابد أن ينظر إليك أحد أو يتحدث إليك شخص لكى تكون مشغول البال به ؟ إذن فأغمض عينيك وأغلق فمك والزم الصمت، وحاول أن تكتشف الشخص أو الشىء الذى تكون على اتصال فكرى به . حاول أن تجد ثانية واحدة لا تكون فيها مشغول البال أو متصلا فكرياً بشىء ما على نحو ما .

وقد قمت أنا نفسي بهذه المحاولة وأخذت أسجل مايدور في نفسي .

عدت بذاكرتي إلى مساء أمس عندما كنت أستمع إلى رباعية وترية مشهورة ، وأخذت أتتبع حركاتي خطوة خطوة : كنت قد ذهبت إلى ردهة الانتظار حيث التقيت ببعض الأصدقاء ، فألقيت إليهم بالتحية ، ثم ذهبت إلى مكاني وجلست أرقب العازفين وهم يعدون آلاتهم ، وبعد ذلك بدأوا يعزفون وأخذت أنصت إليهم ولكنني لم أستطع أن أجعل نفسي في حالة اتصال عاطفي بيني وبينهم .

واستنتجت أن تلك اللحظة كانت — ولاشك — لحظة خاوية في تيار الاتصال الوجداني بيني وبين الأشياء المحيطة بي ، إلا أن المدير خالفني بشدة في هذا الرأي وقال :

« كيف يمكن أن تعتبر لحظة كنت تنصت فيها إلى الموسيقى لحظة خاوية من الاتصال الوجداني ؟ »

فقلت في إصرار « لأنني لم أكن أسمع الموسيقى في الواقع بالرغم من إنصاتي وبالرغم من أنني كنت أحاول أن أنفذ إلى معناها فإنني لم أفلح في ذلك . . . ومن ثم أحسست أنه لم يكن ثمة أي اتصال » .

فقال المدير : « إن اتصالك بالموسيقى وتقبلك إياها لم يكونا قد بدآ بعد ، لأن العملية النفسية السابقة على ذلك كله لم تكن قد انتهت ، مما أدى إلى تشتيت انتباهك . وحينما يكون هذا قد انتهى فإنك إما أن تستسلم للموسيقى ، وإما أن توجه اهتمامك إلى شيء آخر . ولكن لم يكن ثمة انقطاع في تيار اتصالك بشيء ما » .

وقد أمنت على كلامه قائلا : « ربما كان الأمر كذلك » .

ثم واصلت استذكار ماحدث لي في الأمسية الماضية : لقد كانت بدرت مني حركة غير مقصودة بدا لي أنها لفتت أنظار المستمعين الجالسين إلى جواري ، فالتزمت بعدها الهدوء التام ، وتظاهرت بالإنصات إلى الموسيقى ، بيد أني

لم أكن أسمعها فى الواقع ، لأنى كنت أراقب ما كان يدور حولى . .

واتجه نظرى إلى تورتسوف فلاحظت أنه لم يكن قد انتبه إلى الحركة الطارئة التى بدرت منى ، فقلبت النظر فى أرجاء القاعة باحثاً عن شوستوف الأب ، ولكنى لم أجده ، كما لم أجد أحداً من الممثلين الآخرين الذين يعملون فى مسرحنا ، ثم حاولت أن أتصور جميع المستمعين ، إلا أن انتباهى كان شديد التشتت فى تلك اللحظة بحيث عجزت عن السيطرة عليه أو توجيهه وكانت الموسيقى تبتعث فى نفسى شتى الخيالات ، حتى لقد وجدتنى أفكر فى الجالسين بجوارى وفى أقاربى الذين يعيشون فى مدن أخرى نائية ، وفى صديقى الميت .

وقد أخبرنى المدير فيما بعد أن السبب فى مرور كل هذه الأشياء بذهنى هو أننى كنت أشعر إما بحاجة إلى أن يشاركنى هؤلاء الأشخاص الذين كانوا موضع أفكارى ومشاعرى تلك الأفكار وهذه المشاعر ، وإما إلى تلقى تلك الأفكار وهذه المشاعر منهم .

وأخيراً انجذب انتباهى إلى أضواء الثريا المعلقة فى سقف القاعة ، فأخذت أتأملها طويلا . ولم يكن يساورنى شك فى أن تلك اللحظة قد كانت لحظة خاوية ، إذ أنك لاتستطيع — مهما أجهدت خيالك — أن تسمى النظر إلى تلك الأضواء نوعاً من الاتصال الوجدانى .

وعندما أخبرت تورتسوف بذلك فسر حالتى النفسية التفسير التالى .

لقد كنت تحاول أن تفهم كيف صنع ذلك الشىء ومن أى مادة صنع — كنت تتأمل صورته وشكله العام وشتى التفاصيل الأخرى عن تكوينه ، وكنت تتقبل هذه الانطباعات وتجد لها مكانا فى ذاكرتك ، ثم شرعت تفكر فيها . وذلك يعنى أنك كنت تستمد شيئاً من الموضوع الذى ينصب عليه اهتمامك . ونحن معشر الممثلين نعد ذلك أمراً ضرورياً . وإذا كان يقلقك أن موضوع تأملك جماد لاحياة فيه ، فتذكر أن أى لوحة أو تمثال أو صورة

لصديق أو أى شىء مما يعرض فى المتاحف هى أشياء جامدة لاحياة فيها ، ومع ذلك فإنها تحوى جزءاً من حياة الفنان الذى ابتدعها . وحتى الثريا يمكن أن تصبح — إلى حد ما — موضوع اهتمام قوى ، ولو من حيث استغراقنا فيها على الأقل » .

وهنا قلت له : « إننا فى هذه الحالة نستطيع أن نكون على اتصال بأى شىء قديم تقع عليه العين مصادفة » .

« أشك فى أنك تستطيع أن تجد متسعا من الوقت للاتصال بكل شىء يمر بك مروراً سريعاً ، فتأخذ منه أو تعطيه ولو جزءاً ضئيلا من نفسك . ولكن لا يمكن أن يتحقق أى اتصال وجدانى على خشبة المسرح مالم نأخذ من الآخرين ومالم نعطهم . إن إعطاء شىء أو أخذ شىء من أى شخص — ولو لفترة قصيرة — يكون لحظة اتصال روحى .

« لقد قلت أكثر من مرة إنه من الممكن أن ينظر المرء ويرى ، وأن ينظر ولا يرى شيئاً . وإنك لتستطيع على المنصة أن تنظر إلى كل ما يجرى هناك وأن تراه وتشعر به ، ولكن من الممكن أيضا أن تنظر إلى ما يحيط بك على المنصة فى الوقت الذى يكون فيه اهتمامك ومشاعرك مركزة فى صالة المتفرجين أو فى مكان آخر خارج جدران المسرح .

« وثمة خدع آلية يعمد الممثلون إلى استخدامها لستر فقرهم الداخلى ، بيد أنهم لا يؤكدون بذلك إلا خواء حالتهم وخلوها من أى إحساس أو معنى ، ولست فى حاجة لأن أقول لكم : إن ذلك ضار ولا طائل فيه فى الوقت نفسه ، إذ أن العين هى مرآة الروح ، والعين الخاوية هى مرآة الروح الخاوية . ومن المهم أن تعكس عينا الممثل ونظرته المضمون الداخلى العميق الذى تنطوى عليه روحه .

ومن ثم وجب عليه أن يتسلح بموارد داخلية عظيمة تناسب حياة النفس

الإنسانية التى يقوم بتصويرها فى دوره ، وينبغى أن يشرك الممثلين الآخرين فى هذه الموارد الروحية طوال وجوده على المنصة .

« ومع ذلك فالممثل ليس سوى بشر وعندما يعتلى المنصة فمن الطبيعى أن يحمل معه الأفكار والمشاعر الخاصة والتأملات والحقائق التى تشغله فى حياته اليومية ، فإذا فعل ذلك لم ينقطع حبل حياته الخاصة التافهة . . . إن الممثل لا يستسلم لدوره استسلاما كاملا ما لم يجرفه هذا الدور . وعندما يحدث ذلك فإنه يتقمص الشخصية التى يصورها تقمصاً تاماً فيتحول إنسانا آخر . ولكنه لا يكاد يتشتت انتباهه ويقع تحت سيطرة حياته الخاصة ، حتى تنتقل روحه إلى ماوراء الأضواء الأرضية ، وبالأحرى إلى الصالة التى يجلس فيها المتفرجون أو إلى خارج المسرح حيث يكون ذلك الشىء الذى انشغل به باله ، أو الذى ارتبط به تفكيره ، وفى هذه الأثناء يمثل دوره تمثيلا آلياً خالياً من كل صدق . وعندما تكون هذه اللحظات كثيرة الوقوع ، وتندس فى حياة الممثل على المنصة ، بتأثير فى حياته الخاصة ، فإنها تفسد باستمرار دوره ، وذلك لأنها لا تتصل بالدور بأى صلة .

« هل يمكنك أن تتصور عقداً ثمينا توجد بين كل ثلاث حبات من حباته الذهبية حبة من الصفيح ينتظمها جميعا خيط واحد ؟ من الذى يمكن أن تتوق نفسه إلى اقتناء مثل هذا العقد ؟ ومن ذا الذى يمكن أن يقبل خط اتصال لا ينى ينفصم انفصاما قد يشوه التمثيل أو يقضى عليه قضاء تاما ؟ إن الاتصال بين الناس إن كان مهما فى واقع الحياة ، فهو على خشبة المسرح أهم بمراحل .

« وهذه الحقيقة مستمدة من طبيعة المسرح ، تلك الطبيعة القائمة على الاتصال المتبادل بين شخصيات المسرحية . إذ لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تتصور مؤلفا مسرحيا يقدم أبطاله وهم فى حالة غيبوبة أو فى حالة نعاس و حينما تكون حياتهم النفسية غير قائمة بما هو مطلوب منها .

« كما لا يمكن أن تتصور أن يجمع ذلك المؤلف على المنصة بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر فحسب ، بل يرفضان التعارف وتبادل الأفكار والمشاعر ، أو يخفى كل منهما هذه الأفكار والمشاعر عن الآخر بأن يجلس كل منهما فى طرف من طرفى المنصة .

« وفى هذه الظروف لا يعود ثمة مبرر لدخول المتفرج إلى المسرح مادام أنه لن يجد فى المسرح ماجاء من أجله ، أعنى إحساسه بمشاعر الأشخاص المشتركين فى المسرحية واكتشافه لأفكارهم .

« وكم يختلف الأمر عندما يدخل هذان الممثلان نفسهما إلى المنصة فإذا أحدهما راغب فى أن يشرك الآخر فى مشاعره أو فى إقناعه بأفكار يؤمن بها ، بينما يبذل الآخر قصارى جهده للمشاركة فى تلك المشاعر أو تفهم تلك الأفكار .

« والمتفرج عندما يشاهد مثل هذا التبادل العاطفى والفكرى ، يصبح كمن يستمع إلى محادثة ، ويقوم بدور صامت فى تبادل المشاعر التى تجرى بينهما ، وتستثيره التجارب التى يمران بها . ولكن المتفرجين لا يستطيعون أن يفهموا ما يدور على المنصة وأن يشاركوا جزئياً فيه إلا فى أثناء استمرار هذا الاتصال الوجدانى بين الممثلين .

« وإذا أراد الممثلون أن يستأثروا حقا بانتباه عدد كبير من المتفرجين فيجب أن يبذلوا قصارى جهدهم فى المحافظة على تبادل غير منقطع للمشاعر والأفكار والأفعال التى تجرى بينهم . وينبغى أن تكون المادة النفسية لهذا التبادل مادة شيقة وهامة، بحيث تكفل للممثلين السيطرة على انتباه المتفرجين. إن مالهذه العملية من أهمية قصوى يجعلنى أحشكم على الاهتمام بها اهتماماً خالصاً ودراسة أطوارها الرئيسية المختلفة بعناية .

— ٢ —

استهل تورتسوف كلامه بقوله : « سأبدأ ، بالاتصال الذاتى الوجدانى » وقبل ذلك أسألكم : متى نتحدث إلى أنفسنا ؟ .

« إننا نفعل ذلك كلما فاضت بنا الكأس فلا نعود نستطيع السيطرة على مشاعرنا ، أو عندما نكون فى صراع مع فكرة لاقبل لنا بهضمها واستيعابها أو عند مانبذل جهداً .

لكى نستذكر شيئا ما، فنحن نحاول طبعه فى ذاكرتنا بقراءته بصوت مرتفع ، أو عندما ننفس عن مشاعرنا — سواء أكانت مشاعر حزينة أم مشاعر مرحة — فنعبر عنها بعبارات مسموعة . .

وهذه المواقف نادرة فى الحياة العادية ، إلا أنها كثيرة الحدوث فى المسرح . فعندما تسنح لى فرصة على المنصة للاتصال الوجدانى بمشاعرى فى صمت ؛ فإننى أجد فى ذلك متعة . وهى حالة ألفتها خارج المسرح، وأشعر إزاءها بارتياح تام . ولكن عندما أجدنى مضطرا إلى إلقاء نجويات طويلة مفعمة بالبلاغة تنتابنى الحيرة .

كيف يمكن أن أجد طريقة لقيامى على المنصة بشىء لاأقوم به خارجها؟. كيف يمكن أن أخاطب نفسى ذاتها ؟ إن الإنسان مخلوق عظيم رحب، فهل ينبغى أن يوجه المرء الحديث إلى عقله أم إلى قلبه أم إلى يديه وقدميه؟ ومن أين وإلى أين ينبغى أن يتدفق تيار هذه النجوى الروحية ؟

لكى نحل الإشكال يجب أن نختار فاعلا ومفعولا — أعنى ذاتا تقوم بالفعل وموضوعا ينصب عليه الفعل . فأين أجدهما ؟ مالم أستطع العثور على هذين المركزين المتصلين اتصالا داخلياأجدنى عاجزاً عن توجيهانتباهى الحائر الذى يسهل دائماً انجذابه إلى الجمهور .

لقد قرأت ما يقول الهندوس فى هذا الموضوع . إنهم يؤمنون بوجود

نوع من الطاقة الحيوية تسمى «برانا» تهب الحياة لأجسامنا . ومركز إشعاع هذه البرانا ، فى زعمهم ، هو الضفيرة الشمسية أو مجموعة الأعصاب الواقعة بين عظمة الصدر والبطن (عند تجويف المعدة) ، ومن ثم يكون لدينا — بالإضافة إلى المخ الذى يعتبر عموما المركز العصبى والنفسى لكياننا — مصدر آخر مشابه بالقرب من القلب ، وبالأحرى فى مجموعة الأعصاب الواقعة فى تجويف المعدة .

ولقد حاولت أن أحقق الاتصال بين هذين المركزين ، فكانت النتيجة أننى شعرت حقاً أن هذين المركزين ليسا موجودين فحسب، بل إن كلا منهما متصل بالآخر فعلا . وبدا لى أن مركز المخ هو مقر الوعى ، وأن مركز الأعصاب فى الضفيرة الشمسية هو مقر الوجدان ، أعنى العاطفة أو الانفعال .

« وكان شعورى أن عقلى على صلة بوجدانى ، وابتهجت لعثورى على الفاعل والمفعول به اللذين كنت أبحث عنهما . ومنذ تلك اللحظة التى تم لى فيها هذا الاكتشاف أصبحت قادراً على الاتصال بذاتى على خشبة المسرح ، إما فى صمت أو بصوت مسموع ، مع احتفاظى بسيطرتى الكاملة على نفسى .

« ولست أرغب فى البرهنة على ما إذا كانت البرانا موجودة بالفعل أم أنها غير موجودة ، فقد تكون مشاعرى ذاتية خالصة ، وقد يكون الأمر كله من صنع خيالى . بيد أن ذلك لا أهمية له ما دمت أستطيع أن أستخدم هذه الفكرة للوصول إلى هدفى ، ومادمت أجد فيها عوناً . فإذا كانت طريقتى العملية غير العلمية يمكن أن تفيدكم فبها ونعمت ، وإلا فإنى لن أصر على اتباعها » .

وبعد فترة صمت وجيزة أردف تورتسوف قائلا :

« أما عملية الاتصال المتبادل بينك وبين شريكك فى المشهد فتحقيقها أسهل بكثير ، إلا أننا نصطدم بصعوبة هنا أيضا . ولنفرض أن أحدكم يقف معى على المسرح وأنه يتصل بى اتصالا مباشراً ، ولكننى فارع الطول . ولك أن تنظر إلى لتتأكد من ذلك . إن لى أنفاً وفماً وذراعين ورجلين وجسماً

كبيراً ، فهل يمكنك الاتصال بهذه الأجزاء جميعاً دفعة واحدة ، إن كان ذلك غير ممكن فاختر جزءاً واحداً ترغب فى استهدافه » .

وهنا يقول أحد الزملاء : « العينان . لأنهما مرآة الروح » .

ويقول تورتسوف : « أرأيت ؟ عندما تريد الاتصال بشخص ما فإنك تبحث أول ماتبحث عن روحه ، عن عالمه الداخلى . والآن حاول أن تعثر على روحى الحية ، على ذاتى الحقيقية الحية » .

وعندئذ سألته : « وكيف ؟ »

فدهش المدير وقال : « ألم يسبق لك أن أطلقت مشاعرك رغبة منك فى استشفاف روح شخص آخر ؟ انظر إلى بانتباه ، وحاول أن تفهم وتستشف حالتى الداخلية . نعم هكذا . والآن قل لى كيف تجدنى ؟ » .

فقلت : « إنى لأجدك طيباً ورصينا ولطيفاً وممتلئاً حيوية ومهتماً بما تفعل » فسألنى : « والآن ماذا ترى ؟ »

فتفرست فى وجهه ، وإذا بى فجأة لا أجد أمامى تورتسوف ، بل أجد فاموسوف (الشخصية الشهيرة فى مسرحية « الشقاء الذى يجلبه الذكاء المفرط) بجميع مميزاته المعهودة : العينين المفرطتين فى السذاجة ، والفم الغليظ ، واليدين الكبيرتين الثقيلتين ، والحركات الرخوة التى يتميز بها شيخ يسرف فى الاستسلام لأهوائه .

وسألنى المدير بصوت يشبه صوت فاموسوف : « من تخاطب الآن ؟ » . فأجبته : « فاموسوف بالطبع »

فقال وهو يعود فى الحال إلى شخصيته هو : « وما الذى حدث لتورتسوف ؟ لو لم تكن توجه انتباهك لأنف فاموسوف ويديه اللتين استطعت تقليد مظهرهما مستعينا بطريقة فنية ، بل إلى الروح الكامنة وراء المظهر ، لأدركت أن الروح لم تتغير . إننى لا أستطيع أن أطرد روحى من جسمى وأستأجر

روحاً أخرى تحل محلها . وإذن فلابد أنك عجزت عن الاتصال بتلك الروح الحية. وإذا كان الأمر كذلك فما الذى كنت على اتصال وجدانى به ؟ »

وكان ذلك هو بالذات موضع تساؤلى ، ولذا حاولت أن أتذكر التغيرات التى طرأت على مشاعرى نتيجة لتغير الشخص الماثل أمامى ، وحلول فاموسوف محل تورتسوف . وكيف تحولت تلك المشاعر من الاحترام الذى أكنه لتورتسوف إلى السخرية والضحكة المرحة اللتين يبعثهما الآخر. كنت بالطبع على اتصال بروح المدير طوال الوقت ، غير أن الأمر لم يكن واضحاً فى ذهنى . . .

فقال المدير شارحاً : « كنت على اتصال بكائن جديد يمكن أن تسميه « فاموسوف — تورتسوف » ، وستفهم فى الوقت المناسب هذه التحولات السحرية التى يمكن أن تحدث للفنان المبدع . ولكن يكفى الآن أنك تفهم أن الناس يحاولون دائماً أن يصلوا إلى الروح الحية للشخص الذى يخاطبونه . وأنهم لايتصلون بالأنف أو العين أو الأزرار كما يفعل بعض الممثلين على المنصة .

وكل مايحتاج إليه شخصان حتى يتم بينهما تبادل وجدانى طبيعى مشترك هو أن يتصل أحدهما بالآخر اتصالا وثيقاً — أحاول أنا أن أبثك أفكارى ، وتبذل أنت جهداً لتقبل شىء من معرفتى وتجربتى » .

وهنا اعترض جريشا قائلا : « بيد أن هذا لايعنى أن التبادل مشترك ، أو أن ثمة أخذاً وعطاء بين الطرفين ، فأنت — الفاعل أو الطرف الإيجابى — تبثنا مشاعرك ، أما نحن — المفعول به أو الطرف السلبى — فكل مانفعله هو أن نتقبل منك . فأى تبادل فى هذا ؟ » .

فسأله تورتسوف : « قل لى ما الذى تفعله فى هذه اللحظة — ألست تجيبنى؟ ألست تعبر عن شكوكك وتحاول أن تقنعنى؟ هذا هو تبادل المشاعر الذى تبحث عنه

فأصر جريشا على وجهة نظره قائلا : « إن ثمة تبادلا الآن ، ولكن هل كان التبادل موجوداً بينما كنت تتكلم وكنا نحن نكتفى بالإنصات ؟ »

فأجاب تورتسوف : « لست أرى أى اختلاف. لقد كنا نتبادل الأفكار والمشاعر فى تلك اللحظة ، كما أننا نتبادلها الآن ، ومن الواضح أن الأخذ والعطاء يتتابعان فى حالة اتصال الواحد منا بالآخر . ولكن حتى بينما كنت أتكلم وكنت أنت تنصت ، كنت أشعر بما يخالجك من شكوك . وكان نفاذ صبرك ودهشتك وتوتر أعصابك تصل جميعها إلى .

« لماذا كنت أتشرب هذه المشاعر منك ؟ لأنك لم تستطع احتجازها . لقد كان ثمة التقاء بين مشاعرنا حتى وأنت صامت . وبالطبع لم يتضح ذلك إلا عندما بدأت تتكلم. إلا أن هذا يثبت مدى رسوخ تيار الأفكار والمشاعر المتبادلة . ومن الضرورى بصفة خاصة المحافظة على اتصال هذا التيار اتصالا مستمراً على المنصة، لأن الممثلين يعربون عن أفكارهم ومشاعرهم فى عبارات تكاد تتخذ دائماً شكل الحوار .

« ولسوء الحظ قلما يتحقق هذا التيار المتصل ، إذ لا يستخدمه معظم الممثلين — إذا كانوا حقا يشعرون بوجوده على الإطلاق — إلا وهم يؤدون العبارات التى يقتضيهم دورهم أداءها ، ومايكاد الممثل الآخر ينطق بعبارات دوره حتى ينصرف الممثل المشترك معه فى أداء المشهد عن الإنصات وعن بذل أى محاولة لتقبل مايقوله الآخر . إنه يتوقف عن التمثيل حتى يسمع العبارة التى تشعره بحلول الدور عليه فى الكلام . وهذه العادة تحطم التبادل المستمر ، لأن التبادل المستمر يتوقف على تقبل المشاعر وبثها فى أثناء النطق بعبارات الدور ، وفى أثناء الرد على تلك العبارات أيضاً ، وحتى فى أثناء لحظات الصمت ، حين تواصل الأعين القيام بمهمة التبادل .

« ومثل هذا الاتصال المتقطع خطأ من أساسه . فعندما تتحدث إلى الشخص الذى يشترك معك فى التمثيل . يجب أن تتعلم كيف تثابر على بذل الجهد إلى أن

تتأكد من أن أفكارك قد نفذت إلى نطاق وعيه . ولا يحق لك أن تستمر فى أداء ما بقى من عبارتك إلا بعد أن تقتنع بهذا ، وبعد أن تضيف بعينيك مالم تستطع التعبير عنه بالألفاظ . وبالمثل يجب أن تتعلم كيف تستوعب كلمات زميلك وأفكاره ، وأن تستوعبها كل مرة وكأنك تسمعها للمرة الأولى . يجب أن تعى عباراته اليوم بالرغم من أنك سمعتها من قبل مرات ومرات خلال التدريبات وفى أثناء تقديم المسرحية إلى الجمهور . يجب أن يتم هذا الاتصال فى كل مرة تمثلان فيها معاً ، وهذا أمر يتطلب قدراً كبيراً من الانتباه المركز والمهارة والدربة الفنية » .

وبعد فترة صمت وجيزة قال المدير : « إننا سنشرع فى دراسة مرحلة جديدة : هى مرحلة « الاتصال الوجدانى بشىء خيالى غير واقعى ولا وجود له ، شبح مثلا » ثم أردف قائلا :

« يحاول البعض أن يوهموا أنفسهم أنهم يرونه بالفعل ، وهم يستنفدون كل طاقتهم وانتباههم فى بذل هذا الجهد . بيد أن الممثل المجرب يعلم أن ماله أهمية ليس هو الشبح نفسه ، بل علاقته الداخلية به . ومن ثمة فإنه يحاول أن يجيب إجابة مخلصة على سؤال لنفسه : ما الذى يمكن أن أفعله لو أن شبحاً ظهر أمامى ؟

« إن بعض الممثلين — ولاسيما المبتدئين منهم — يستخدمون موضوعا من صنع خيالهم وهم يعملون فى بيوتهم لأنهم لا يجدون موضوعاً حياً . وبهذا ينصرف انتباههم إلى إقناع أنفسهم بوجود شىء لا وجود له ، بدلا من تركيز انتباههم فيما ينبغى أن يكون هدفهم الداخلى : وعندما تتكون فيهم هذه العادة السيئة تراهم ينقلونها — دون وعى منهم — إلى خشبة المسرح ، ويترتب على ذلك أن يصبح الشىء الحى شيئاً غريباً عليهم ، لعدم تعودهم عليه . إنهم يضعون شيئاً وهمياً لا حياة فيه بينهم وبين زملائهم ، وهذه العادة الخطرة تتأصل فى نفوسهم أحياناً إلى درجة أنها قد تلازمهم مدى الحياة .

« وأى عذاب يمكن أن تعانية وأنت تعمل مع ممثل ينظر إليك ولكنه يرى شخصاً آخر، ويكيف أعماله بالنسبة لذلك الشخص وليس بالنسبة إليك؟

« إن أمثال هؤلاء الممثلين يكونون منقطعين عن الأشخاص الذين ينبغى أن تربطهم بهم أوثق الروابط الوجدانية : إنهم لا يستطيعون أن يستوعبوا كلماتك أو نغمات صوتك أو أى شىء آخر ، وتراهم وكأنما تغشى عيونهم سحابة وهم ينظرون إليك . ولذا يجب أن تتجنب هذه الطريقة الخطرة المميتة، إنها تضرب بجذورها فى نفسك حتى تتمكن منك، ويصبح من الصعوبة بمكان التخلص منها ! »

وعندئذ سألته : « وماذا نفعل إذا لم يكن لدينا شىء حى ؟ » .

فقال : انتظر حتى تجد شيئا حيا . وستتلقون دروسا فى التدريب حتى تتمكنوا من التمرن فى مجموعات تتكون كل منها من شخصين أو أكثر . ودعونى أكرر عليكم أنى أصر على ألا تقوموا بأى تمرينات خاصة بالاتصال الوجدانى إلا مع أشياء حية وبإشراف خبير .

هذا وثمة نوع من الاتصال أكثر صعوبة وهو الاتصال المتبادل بشىء جماعى وبعبارة أخرى الاتصال بالجمهور .

وهذا الاتصال لا يمكن — بالطبع — أن يتم مباشرة . وتعود الصعوبة هنا إلى أننا نكون على صلة بزميلنا على المنصة وبالمتفرج فى الوقت نفسه ، فأما اتصالنا بالأول فهو مباشر وواع، وأما اتصالنا بالمتفرج فهو اتصال غير مباشر ولا شعورى . والطريف فى الأمر أن صلتنا بكل منهما صلة متبادلة .

وهنا يعترض بول قائلا :

أفهم كيف يكون الاتصال بين الممثلين متبادلا ، بيد أنى لا أفهم كيف يكون الاتصال متبادلا بين الممثلين والجمهور ، إذ معنى هذا أن يعطينا الجمهور شيئا ، ولكن ما الذى نأخذه من الجمهور فى الواقع ؟ لا شىء سوى التصفيق والأزهار ، وحتى هذه الأشياء لا نحصل عليها إلا بعد انتهاء المسرحية .

فسأله تورتسوف : ومارأيك فى الضحكات والدموع والتصفيق وصيحات الاستهجان والانفعال فى أثناء تقديم المسرحية ؟ ألست تحسب لهذا كله حسابا ؟ .

اسمحوا لى أن أقص عليكم واقعة تصور لكم ما أرمى إليه : حدث عند تقديم مسرحية « العصفور الأزرق » فى حفلة خاصة للأطفال — وفى أثناء المشهد الذى تحاكم فيه الأشجار والحيوانات الأطفال — أن شعرت بشخص يضربنى بكوعه . لقد كان طفلا فى العاشرة من عمره يهمس فى صوت مضطرب مفعم بالخوف على مصير « ميتيل وتيلتيل » :

قل لهم : إن القط يستمع . لقد تظاهر بالاختباء ولكنى أستطيع أن أراه ، وعندما فشلت فى تطمينه ، تسلل قريباً من الأضواء الأرضية وأخذ يهمس إلى الممثلين اللذين كانا يقومان بدورى ميتيل وتيلتيل ليحذرهما من الخطر المحدق بهما .

أليست هذه استجابة حقيقية ؟

لئن كنتم تريدون إدراك مدى ماتحصلون عليه من الجمهور فدعونى أقترح عليكم التمثيل أمام قاعة خالية من المتفرجين . هل يستهويكم أن تفعلوا ذلك؟ كلا ، لأن التمثيل بدون جمهور كالغناء فى مكان لايسرى فيه الصوت . أما التمثيل أمام جمهور كبير يتجاوب معكم فهو كالغناء فى حجرة تبلغ معداتها السمعية حد الكمال . إن الجمهور هو المعدات السمعية الروحية التى نحتاج إليها : إنه يرد إلينا مايأخذه منا فى صـــورة انفعالات ومشاعر إنسانية حية .

إن مشكلة الاتصال بمجموعة من الناس هذه تحل بطريقة بسيطة فى أنماط التمثيل التقليدية والمصطنعة . خذوا مثلا المهازل الفرنسية القديمة التى

يخاطب فيها الممثلون الجمهور باستمرار ، إذ يتقدمون إلى صدر المنصة ويوجهون إلى الجمهور ملاحظات فردية قصيرة أو خطباً طويلة تشرح سير الأمور فى المسرحية ، وهم يفعلون ذلك باعتداد وثقة وهدوء مثير للعواطف، والواقع أنك إذا كنت ستتصل بالجمهور اتصالا مباشراً فيحسن بك أن تسيطر عليه .

ثم هناك ناحية أخرى لموضوع الاتصال فى المشاهد المحتوية على مجموعات من الغوغاء ، حيث نضطر إلى الاتصال اتصالا مباشراً وسريعاً بجماعة من الناس . ونحن نتجه أحيانا إلى أفراد معينين فى الجماعة ، ويتعين علينا أحيانا أخرى أن نخاطب الجماعة كلها فيتم بيننا وبينها اتصال متبادل واسع المدى . ويكسب عملية الاتصال الوجدانى المتبادل قوة بالغة اختلاف غالبية الأفراد المشتركين فى تمثيل مشهد جماعى كل عن أخيه اختلافا تاماً ثم ماتضفيه هذه الجماعة على ذلك الاتصال من أفكار وانفعالات متباينة أشد التباين ، كما أن صفة الجماعة تستثير مشاعر كل فرد من الأفراد المكونين لها على حدة ، ومشاعرهم جميعاً بوصفهم مجموعة ، وهذا يستثير مشاعر الممثلين الرئيسيين ، ويكون له وقع كبير فى نفوس المتفرجين .

ثم انتقل تورتسوف إلى مناقشة الاتجاه غير المرغوب فيه الذى يتخذه الممثلون الآليون حيال الجمهور فقال :

إنهم يتصلون بالجمهور اتصالا مباشراً متجاهلين الممثلين الذين يمثلون معهم ، وتلك طريقة لا تكلفهم أى جهد يذكر ، بل الواقع أن هذا لايعدو أن يكون استعراضا . وأعتقد أن باستطاعتكم أن تميزوا بين ذلك وبين مجهود صادق يبذله الممثل لكى يتبادل به المشاعر الإنسانية الحية مع الممثلين الآخرين . إن ثمة اختلافا واسع المدى بين هذه الطريقة بإمكانياتها الإبداعية الخلاقة ، وبين الحركات النظرية الآلية المعتادة — إنهما طريقتان مختلفتان ومتناقضتان فى آن واحد .

ويمكن أن نسمح بكل شيء إلا بهذه الطريقة المفتعلة ،وإن كان ينبغي. لكم دراسة هذه الطريقة ، لكى تستطيعوا تجنبها والقضاء عليها .

وختاما أريد أن أقول كلمة عن المبدأ الفعال الذى يكمن وراء عملية الاتصال الوجدانى — يظن البعض أن حركاتنا الخارجية المرئية هى مظهر للنشاط والفاعلية ، وأن العمليات الداخلية غير المرئية المصاحبة للاتصال الوجدانى ليست مظهراً من مظاهر ذلك النشاط وتلك الفاعلية . وهذه الفكرة الخاطئة تدعو إلى المزيد من الأسف لأن كل مظهر من مظاهر النشاط الداخلى له أهميته وقيمته . ومن ثم وجب عليكم أن تتعلموا كيف تقدرون ذلك الاتصال الروحى حق قدره لأنه مصدر من أهم مصادر الفعل .

— ٣ —

استهل المدير الدرس بقوله: إذا كنت تريد أن تبادل شخصاً ما أفكارك ومشاعرك ، وجب عليك أن تقدم إليه شيئا تكون قد خبرته بنفسك .وفى الأحوال العادية تمدنا الحياة بمادة تلك الأفكار وهذه المشاعر ، وهى المادة التى تنمو فى نفوسنا نمواً تلقائيا وتنبثق من الظروف المحيطة بنا .

أما فى عالم المسرح فالأمر يختلف، وهذا الاختلاف مثار لصعوبة جديدة إذ المفروض أن نستخدم الأفكار والمشاعر التى خلقها مؤلف المسرحية . وتمثيل هذه المادة الروحية ، وبالأحرى تلك الأفكار والمشاعر ، أصعب من اصطناعك لقوالب خارجية لانفعالات لاوجود لها، وهو ما كان يحدث بمقتضى الطريقة القديمة المفتعلة .

وإنه لاشك بكثير أن تتصل بزميلك فى التمثيل اتصالا وجدانياً صادقا

من أن « تتظاهر » بأنك متصل به هذا الاتصال الصادق . إن الممثلين يحبون اتباع الطريق الأسهل الذى لا يكلفهم شيئاً ، ولذا يسرهم أن يأخذوا بالتقاليد المعتادة لذلك الاتصال بدلا من أن يجعلوه اتصالا وجدانيا حقيقيا .

وهذا أمر يستحق التفكير، لأنى أريد أن تفهموا وتروا وتحسوا ما يرجح أن نقدمه إلى الجمهور على زعم أنه تبادل للأفكار وللمشاعر .

قال المدير ذلك ثم اعتلى المنصة وقام بتمثيل مشهد كامل بطريقة تمتاز بالمهارة والتمكن من الصنعة المسرحية ، وقد بدأ بإنشاد بعض أبيات من الشعر كان ينطق كلماتها بسرعة وبراعة ، ولكن بطريقة لا يمكن أن توضح لنا ما يقول بحيث عجزنا عن فهم كلمة واحدة .

ثم سألنا : ماهى طريقة اتصالى بكم الآن ؟

ولم نجرؤ أن نوجه إليه نقداً ، ومن ثمة فقد بادر هو بالإجابة على سؤاله قائلا : لم أكن متصلا بكم على الإطلاق . لقد كنت أغمغم ببضع كلمات ، وأنثرها حولى كأنها حبات من البازلاء ، دون أن أعرف حتى ماذا كنت أقول .

هذا هو أول نمط للمادة التى تقدم للجمهور فى كثير من الأحيان بوصفها أساسا للرابطة بينه وبين الممثلين — غثاء لا خير فيه . . هراء لا تفكير فيه لمعانى الكلمات نفسها ، أو لما تنطوى عليه من مدلولات . ولا هدف سوى الرغبة فى أن يكون المرء مؤثراً .

وبعد ذلك أعلن المدير أنه سيؤدى المناجاة الطويلة التى يلقيها الحلاق فى الفصل الأخير من مسرحية « فيجارو » ، وكان تمثيله هذه المرة أعجوبة من الحركات المدهشة والنبرات الصوتية والتغييرات ، والضحك الذى تصل

عدواه إلى الآخرين ، والنطق الذى يرن رنين البلور والإلقاء السريع والصوت الذى تتغير طبقاته بطريقة باهرة وجرس خلاب . ولم نستطع أن نمنع أنفسنا من التصفيق والهتاف إلا بشق الأنفس : لقد كان هذا كله يؤثر فينا تأثيراً مسرحيا إلى حد بعيد ، ومع ذلك لم ندرك شيئا من المضمون الداخلى للمناجاة لأننا لم نكن قد فهمنا شيئا مما قال .

وعندئذ سألنا المدير مرة أخرى : « والآن قولوا لى ماطبيعة العلاقة التى كانت تربطنى بكم هذه المرة . وعجزنا عن الإجابة مرة أخرى .

فتولى المدير عنا الإجابة قائلا :

لقد قدمت لكم نفسى فى دور من الأدوار ، واستخدمت لهذا الغرض مناجاة فيجارو بكل ماتشتمل عليه من كلمات وإيماءات وإمكانيات . إننى لم أقدم لكم الدور نفسه ، بل عرضت عليكم نفسى وسماتى الشخصية فى ذلك الدور : عرضت عليكم شكلى ووجهى وإيماءاتى والأوضاع المصطنعة التى كان يحلو لى اتخاذها ، وعاداتى الملازمة وحركاتى ومشيتى وصوتى وأسلوبى فى الإلقاء وطريقة نطقى للكلمات ونبرات صوتى ومزاجى الخاص ووسائل صنعتى المسرحية ، كل شىء إلا المشاعر .

وأولئك الذين تتوفر فيهم وسائل التعبير الخارجى لايجدون أية صعوبة فى القيام بما قمت أنا به الآن — وماعليك إلا أن تجعل صوتك يدوى ، وأن تجعل لسانك يطلق الكلمات والعبارات بوضوح ، وأن تتوخى الجمال فى أوضاع جسمك ، ليكون التأثير العام تأثيراً ساراً . لقد كنت أتصرف كما تتصرف المغنية الشعبية الجميلة فى مقهى من المقاهى الغنائية ، إذ كنت أراقبكم باستمرار لأرى ما إذا كنت قد وفقت فى التأثير على نفوسكم . كنت أشعر إننى سلعة معروضة وأنكم أنتم المشترون . . .

وهذا مثل آخر للطريقة التى يجب أن تتجنبوها فى التمثيل ، بالرغم من أن هذه الصورة من صور التمثيل الاستعراضى تستخدم على نطاق واسع ، وتلقى قبولا عظيما من الجماهير .

ثم انتقل تورتسوف إلى مثال ثالث فقال :

رأيتمونى — منذ قليل — أقدم نفسى وأستعرض مهارتى . أما الآن فسأعرض عليكم دوراً ينطبق وما أراده المؤلف ، ولكن هذا لا يعنى أننى سوف أعيش فى دورى . لن يكون الغرض من تمثيلى هذه المرة هو رغبتى فى إحياء المشاعر التى ينطوى عليها الدور . بل تقديم القالب والكلمات وتعبيرات الوجه الخارجية والإيماءات والحركات المسرحية . لن أخلق الدور وإنما سأكتفى بمجرد تصويره تصويراً خارجيا .

وبعد ذلك قام المدير بتمثيل مشهد يجد فيه أحد الجنرالات الكبار نفسه وحيداً فى بيته صدفة ، وليس لديه ما يعمله . وبدافع من شعوره بالملل يضع جميع الكراسى الموجودة فى المنزل فى صفوف متراصة كأنها جنود تشترك فى استعراض ، ثم يأخذ فى جمع ما يجد من أشياء على كل منضدة فى أكوام أنيقة ، ثم يفكر فى شىء آخر يلذ له القيام به ، وبعد ذلك ينظر فى فزع إلى رزمة من الرسائل الرسمية ، ويوقع عدداً من الخطابات دون أن يقرأها ، ثم يتثاءب ويتمطى ، ثم يعيد القيام بكل ما قام به من أعمال تافهة .

وكان تورتسوف يلقى المناجاة بوضوح يستثير الإعجاب ، ويتحدث عن نبالة الذين يحتلون مراكز مرموقة فى المجتمع وعن الجهل المطبق الذى يتسم به كل من عداهم . وكان تورتسوف يقوم بذلك كله بأسلوب يشيع فيه البرود كأن الأمر لا يعنيه شخصياً ، مكتفياً برسم الصورة الخارجية للمشهد دون أن يبذل أدنى محاولة لإشاعة شىء من الحياة أو العمق فيه . وكان يؤدى دوره فى بعض المواضع بسرعة وحيوية فنية ، بينما يعمد فى مواضع أخرى إلى التراخى فى وضع جسمه وفى إيماءاته وحركاته . ليعود فيبرز سمة خاصة

من سمات الشخصية التى يصورها . وكان يرمق جمهوره من طرف عينه باستمرار ، ليتحقق من أن ما يفعله يؤثر عليهم ، كما كان يتعمد إطالة لحظات الصمت ، كما يفعل الممثلون وهم يقومون للمرة الخمسمائة بأداء دور يجيدون أداءه . لم يكن ثمة فارق بينه وبين الجراموفون ، أو بينه وبين عامل من عمال عرض الصور المتحركة يقوم بعرض نفس الشريط السينمائى بلا انقطاع وإلى ما لا نهاية .

ثم أردف المدير قائلا : والآن يتبقى تصوير الطريقة السليمة والوسائل الصحيحة التى ينبغى استخدامها لتحقيق الاتصال بين المنصة والجمهور .

لقد رأيتمونى أقوم ببيان ذلك مرات كثيرة . وتعرفون أننى أحاول دائماً أن تقوم بينى وبين زميلى فى التمثيل علاقة مباشرة ، وأن أنقل إليه مشاعرى المشابهة لمشاعر الشخصية التى أمثلها . أما الباقى،أعنى اندماج الممثل فى دوره اندماجا كاملا ، فأمر يحدث من تلقاء نفسه .

وسأقوم الآن باختباركم ، وسأنبهكم إلى حدوث أى اتصال وجدانى خاطىء بينكم وبين زملائكم بدق هذا الجرس . وعندما أقول : اتصالا وجدانيا خاطئاً ، فإننى أعنى أنكم لستم على اتصال مباشر بزملائكم ، أو أنكم تستعرضون مهارتكم أو دوركم ، أو أنكم تلقون عبارات دوركم إلقاء لا روح فيه . كل هذه الأخطاء سيعلن الجرس حدوثها ..

وتذكروا أنه لا يوجد إلا ثلاثة أنماط من الاتصال يمكن أن تفوز بموافقتى التى سأعرب عنها بعدم دق الجرس وهى :—

١ — الاتصال الوجدانى المباشر بالشخص موضوع الحديث (أى بالزميل) الموجود على المنصة ، والاتصال غير المباشر بالجمهور .

٢ — اتصال الممثل بنفسه اتصالا وجدانياً .

٣ — الاتصال الوجدانى بشخص غائب أو بشخص من صنع الخيال .

ثم بدأ الاختبار .

وقمنا بول وأنا بالتمثيل معاً ، وكنا نعتقد أننا أجدنا التمثيل ، ولذلك دهشنا عندما صك صوت الجرس أسماعنا مرات عديدة .

وبعد ذلك اختبر المدير الآخرين بنفس الطريقة . وكان آخر من اختبر جريشا وسونيا ، وخيل إلينا أن المدير لن يتوقف عن دق الجرس إلا أنه فى الحقيقة دق الجرس مرات أقل بكثير مما كنا نتوقع .

وعندما سألناه عن السبب قال :

معنى ذلك أن كثيرين ممن يفخرون بمقدرتهم مخطئون ، وأن آخرين غيرهم ممن توجه إليهم سهام النقد يتبين أنهم قادرون على تحقيق الاتصال الوجدانى الصحيح فيما بينهم ؛ فالمسألة فى كلتا الحالتين مسألة نسبية . بيد أن النتيجة التى نخلص إليها فى النهاية هى أنه لاوجود للعلاقة الوجدانية الصحيحة كل الصحة ، ولا للعلاقة الوجدانية الخاطئة كل الخطأ ، إذ أن عمل الممثل يتفاوت جودة ورداءة ، فهناك لحظات يجيد فيها التمثيل ، ولحظات أخرى يسىء فيها التمثيل .

ولو أنك أردت أن تقوم بدراسة تحليلية لكان عليك أن تعبر عن النتائج بنسب مئوية ، فتعطى الممثل نسبة مئويةعلى اتصاله الوجدانى بزميله ، ونسبة أخرى على اتصاله بالجمهور ، وثالثة على إبرازه لقالب دوره، ورابعة على استعراضه مهارته . والعلاقة التى تكشف عنها النتائج النهائية بين هذه النسب بعضها ببعض هى التى تحدد مدى الدقة التى استطاع بها الممثل تحقيق عملية الاتصال الوجدانى . وقد يتفوق البعض فى مجال الاتصال الوجدانى بزملائهم ، بينما يتفوق آخرون من حيث مقدرتهم على الاتصال الوجدانى بشخص خيالى أو بأنفسهم — وهؤلاء هم أقرب الممثلين إلى الكمال .

أما عن الجانب السلبى فإن بعض أنماط العلاقة بين الممثل وبين من يتجه إليه بتفكيره أو بحديثه تعتبر أقل سوءاً من بعضها الآخر ، فإبرازك مثلا للقالب النفسى الخارجى للدور الذى تمثله بطريقة لا يتحقق فيها الانفعال

الذاتى الصادق ، يعتبر أقل سوءا من استعراضك لنفسك أو من تمثيلك الدور بطريقة آلية .

إن صور الاتصال الوجدانى لا حصر لها . ومن ثم كان من الأفضل أن تتدرب على :

(١) اكتشاف الشيء الذى ينبغى لك الاتصال به على المنصة ثم الاتصال به اتصالا وجدانياً فعالا .

(٢) التعرف على الأشياء الزائفة ومقاومتها ، ويجب عليك — أولا وقبل كل شيء — أن تبذل عناية خاصة بنوع المادة الروحية التى تقيم على أساسها اتصالك الوجدانى بالآخرين .

— ٤ —

قال المدير : سنلقى اليوم نظرة على وسائلكم الخارجية لتحقيق الاتصال الوجدانى المتبادل . إذ يجب أن أعرف إذا كنتم تقدرون الوسائل المتاحة لكم حق قدرها . ولذا أرجوكم أن تعتلوا خشبة المسرح وأن تجلسوا أزواجا أزواجا ، وأن يبدأ كل منكم نوعا من النقاش مع زميله .

وقلت لنفسى: إن جريشا ربما كان أليق زملائى لكى أنشب شجاراً معه، فجلست إلى جواره ، وإن هى إلا لحظات حتى تحقق لى ما أردت . .

ولاحظ تورتسوف أنى أستخدم أصابعى ومعصمى بكثرة فى أثناء تعبيرى عن وجهة نظرى لجريشا ، فأمر أن تقيد يداى .

وعندئذ سألته : ولماذا ؟

فقال يجيبنى : لكى تدرك أننا كثيراً ما نفشل فى تقدير قيمة الأدوات المتاحة لنا. أريدك أن تقتنع بأنه إذا كانت العينان مرآة الروح، فإن أطراف الأصابع هى أعين الجسم .

ولما لم أعد أستطيع استخدام يدى وجدتنى أزيد فى نبرات صوتى ، إلا أن تورتسوف طلب منى أن أتكلم دون أن أرفع صوتى ودون أن أضيف

إلى نبراتى إطالات صوتية لا لزوم لها . واضطرنى ذلك إلى استخدام عينى وتعبيرات وجهى وحاجبى ورقبتى ورأسى وجذعى ، وكنت أحاول أن أعوض الأدوات التى حرمتها ، ولكن المدير أمر بشد وثاقى إلى مقعدى ، فلم أعد أملك من وسائل التعبير سوى فمى وأذنى ووجهى وعينى .

وسرعان ما أحاطت القيود بهذه الأعضاء أيضاً ، ولم يعد يسعنى إلا أن أزأر ، الأمر الذى لم يجد فتيلا .

عندئذ لم يعد للعالم الخارجى وجود بالنسبة لى ، ولم يبق لى سوى مخيلتى وبصرى وسمعى الداخليين .

وتركت على هذه الحال فترة من الزمن ، ثم سمعت صوتا خيل إلى أنه آت من بعيد جداً . وكان الصوت صوت تورتسوف وهو يقول لى :

هل تريد أن يرد إليك عضو واحد من أعضاء الاتصال ؟ وإذا كان الأمر كذلك فأيها تريد ؟

وحاولت أن أفهمه أنى سوف أفكر فى الأمر .

كيف أستطيع اختيار أكثر أعضائى لزوماً لى ؟ إن البصر يعبر عن المشاعر ، والكلام باللسان يعبر عن الفكر ، والمشاعر تؤثر على الأعضاء الصوتية ولا بد ، لأن نبرات الصوت تعبر عن الانفعال الداخلى ، كما أن السمع هو الآخر منبه عظيم لتلك الأعضاء . إلا أن السمع شىء موصول بالكلام ، هذا بالإضافة إلى أنهما يعملان معاً على توجيه حركات الوجه واليدين .

وأخيراً صحت فى غضب : إن الممثل لا يمكن أن يكون كسيحاً ! يجب أن تترك له حرية استخدام جميع أعضائه !

وهنا أثنى على المدير ثم قال :

هاأنتذا تتكلم أخيرا بأسلوب فنان يدرك القيمة الحقيقية لكل عضو

من أعضاء الاتصال الوجدانى . كم نتمنى أن تختفى النظرة الجوفاء الخالية من المعنى ومن الشعور من عين الممثل إلى الأبد ، وأن يختفى الجمود من قسمات وجهه ومن جبهته ، وأن يختفى الصوت الكليل الخالى من الحياة ، والكلام الرتيب يجرى على وتيرة واحدة ، والجسم المتصلب المتقلص ذو العمود الفقرى والرقبة الجامدين،والأذرع والأيدى والأصابع والأرجل المتخشبة الخالية من الحركة ، والمشية المتكلفة والعادات المصطنعة المؤلمة .

آمل أن يولى ممثلونا أجهزتهم الإبداعية الخلاقة من العناية مايوليه عازف الكمان آلته الحبيبة ذات الصناعة الممتازة .

— ٥ —

استهل المدير كلامه اليوم بقوله : كنا حتى الآن نعالج الناحية الخارجية المرئية المادية لعملية الاتصال الوجدانى ، بيد أن ثمة جانباً هاما آخر لهذه العملية . وهو جانب داخلى روحى لاتلحظه الأعين .

والصعوبة التى تواجهنى فى هذا الصدد هى أنه يجب على أن أحدثكم عن شىء أحسه ولكنى لا أدرك كنهه — شىء خبرته ، ولكنى لا أستطيع أن أقطع فيه برأى . إننى ليس لدى عبارات جاهزة للتعبير عن شىء لا أستطيع تفسيره إلا بالتلميح والإشارة — إلا بمحاولة جعلكم تستشعرون لأنفسكم بأنفسكم مافى نص أدبى كالنص الآتى من « هاملت » من أحاسيس :

أمسكنى من معصمى وشدد عليه قبضته

ثم ابتعد عنى بقدر ماتسمح به ذراعه الممتدة

وأخذ ، وهو يضع يده الأخرى على جبهته هكذا ،

يتفرس فى وجهى بإمعان عظيم

كما لو كان يريد أن يرسمه ، وبقى على هذه الحال طويلا .

وأخيراً — بعد أن هز ذراعى قليلا

وأومأ برأسه ثلاثا هكذا —

ندت عن صدره زفرة بلغ من عمقها وأساها

أن خيل إلى أنها ستمزق جسمه

وستنزع الحياة منه — ثم أطلق سراحى

وانصرف وهو ينظر إلى جانبا

وكان كأنه يرى الطريق دون حاجة إلى عينيه

لأنه انطلق إلى الخارج دون أن يحولهما عنى

بل ظل يسلط على نورهما إلى آخر لحظة .

* * *

فهل يمكن أن تشعروا — خلال هذه الأبيات — بالاتصال الوجدانى الصامت الذى تم بين هاملت وأوفيليا ؟ ألم يسبق لكم أن اتصلتم بأحد مثل هذا الاتصال فى ظروف مشابهة ، فإذا بشىء يسرى منكم .. تيار يتدفق من أعينكم أو من أطراف أصابعكم أو من خلال مسامكم .

ترى ما هو الاسم الذى يمكن أن نطلقه على هذه التيارات الخفية التى نستخدمها للاتصال ببعضنا البعض اتصالا وجدانياً ؟ سوف تكون هذه الظاهرة فى يوم من الأيام موضوعاً للبحث العلمى . وإلى أن يحدث ذلك فلنسم هذه التيارات إشعاعات ، ولنحاول أن نرى ما يمكن أن نكتشفه بشأنها عن طريق الدراسة وتدوين الملاحظات عن أحاسيسنا . .

عندما نكون فى حالة هدوء نفسى فإننا لا نكاد نلحظ عملية الإشعاع هذه ، ولكن عندما نكون فى حالة انفعالية شديدة فإن هذه الإشعاعات الصادرة منها والواردة تصبح أكبر وضوحا وتحديداً . وربما انتبه بعضكم إلى

هذه التيارات الداخلية فى لحظات الانفعال العنيف فى أثناء تأديتهم لأدوارهم، فى الاختبار الأول ، وذلك عندما كانت ماريا تصيح طالبة النجدة مثلا ، أو عندما كان كوستيا يصيح : دما يا جو ، دما ! أو فى أثناء قيامكم بأى من التمارين المختلفة التى كنتم تقومون بها .

لقد رأيت أمس فقط مشهداً بين فتاة فى مقتبل العمر وبين خطيبها ، كانا قد تشاجرا وامتنعا عن تبادل الحديث ، وجلس كل منهما بعيداً عن الآخر . وكانت الفتاة تتظاهر بأنها لا تراه على الإطلاق ، ولكنها كانت تفعل ذلك بطريقة تتعمد بها جذب انتباهه ، أما الشاب فكان يجلس ساكناً وهو ينظر إليها بعينين ملؤهما الاستعطاف، وكان يحاول أن تلتقى عيناه بعينيها حتى يتمكن من حزر مشاعرها ، لقد كان يحاول أن يستشف روحها بماله من وسائل روحية خفية من وسائل الاتصال الوجدانى ، إلا أن الفتاة الغاضبة كانت تقاوم جميع محاولاته تلك ، وأخيراً تمكن الشاب من أن يفوز منها بنظرة واحدة عندما استدارت ناحيته لحظة .

« وبدلا من أن تسليه هذه النظرة وتدخل الطمأنينة إلى قلبه ، جعلته أشد اكتئاباً وحزناً . وبعد فترة انتقل الشاب إلى مكان آخر ليتمكن من مواجهتها والنظر فى عينيها مباشرة — لقد كان يتوق إلى الإمساك بيدها ، إلى لمسها ونقل تيار مشاعره إليها .

« لم تكن ثمة كلمات أو صيحات أو تعبيرات وجهية أو إيماءات أو أفعال، وهذا هو الاتصال الوجدانى السريع المباشر فى أنقى صورة .

« وقد يكون لدى العلماء تفسير ما لطبيعة هذه العملية التى تخفى على الأنظار وكل ما يسعنى أن أفعل هو أن أصف ما أشعر به أنا نفسى ، وأن أشرح كيف أضع تلك المشاعر فى خدمة فنى » .

وعندما وصل المدير إلى هذا الحد من كلامه ، حدث ما أنهى الدرس لسوء الحظ .

وأنقسمنا أزواجاً وجلست أنا مع جريشا . وبدأنا من فورنا نتبادل الإشعاعات تبادلا آليا .

وعندئذ طلب المدير منا أن نتوقف وقال :

. « إنكما تستخدمان وسائل عنيفة منذ البداية ، فى حين أن هذا هو الشىء الذى ينبغى لكما أن تتجنباه فى مثل هذه العملية الرقيقة الحساسة . إن توتر عضلاتكما من شأنه أن يقضى على كل أمل فى وصولكما إلى الغرض المنشود »

ثم قال فى لهجة الآمر : « فليسترح كل منكما فى جلسته ! أكثر من هذا ! أكثر من هذا بكثير ! اجلسا فى وضع مريح هادىء ! لا . ليس هذا بالوضع الذى يتحقق فيه الاسترخاء العضلى بالقدر المطلوب . لا ليس كذلك ! لابد أن تتحقق الراحة فى جلستكما . والآن فلينظر كل منكما للآخر . أقول فلينظر ، فهل تسميان هذا نظراً ؟ إن أعينكما تكاد تخرج من محاجرها . استرخيا — تخلصاً من التوتر ! »

ثم وجه المدير السؤال التالى إلى جريشا . ماذا تفعل ؟ »

فقال جريشا يجيبه : إنى أحاول أن أواصل مناقشتنا حول الفن — »

وسأله المدير : « وهل تتوقع أن تعبر عن مثل هذه الأفكار بعينيك ؟ استخدم ألفاظاً ، واجعل عينيك تؤازران صوتك . وربما شعرت بعد ذلك بالإشعاعات التى يوجهها كل منكما للآخر » .

ثم واصلنا نقاشنا ، وعند بلوغنا نقطة معينة منه قال المدير موجها حديثه إلى :

« عندما توقفتما عن النقاش لحظة — شعرت أنا أنك كنت ترسل إشعاعات إلى جريشا ، وأنك ياجريشا كنت تهيأ لاستقبالها . فتذكر أن ذلك حدث فى أثناء لحظة الصمت الطويلة التى أشرت إليها » .

فقلت : إن تلك اللحظة من الصمت تعود إلى أنى كنت قد عجزت عن إقناع

زميلي بوجهة نظري ، فأخذت أعد له حجة جديدة .

وعندئذ استدار المدير إلى ڤانيا وقال : قل لي ياڤانيا . هل شعرت بتلك النظرة التي وجهتها إليك ماريا ؟ لقد كانت تلك إشعاعات حقيقية » .

وأجاب ڤانيا في مرارة : « لقد كانت عيناها مسلطتين على كأنهما قطعتان من الجمر » .

وهنا عاد المدير يخاطبني قائلا :

« أريد منك الآن — بالإضافة إلى الإنصات — أن تحاول أن تتقبل من زميلك شيئاً ذا طابع حيوي . هل تستطيع بالإضافة إلى النقاش المسموع الواعي ، وبالإضافة إلى تبادل الأفكار — أن تشعر بتعاقب تيارات تجرى في خط موازٍ ، بشيء تستقبله من زميلك بعينيك ، ثم ترسله إليه ثانية عن طريقهما .

« إنه يشبه نهراً يجرى تحت الأرض ، يتدفق دون انقطاع تحت سطح كل الكلمات المتبادلة ، ولحظات الصمت التي تتخللها ، بحيث يحقق رابطة خفية بين المتحدث والمتحدث إليه .

« والآن أريدك أن تقوم بتجربة جديدة . أريدك أن تحاول الاتصال بي اتصالا وجدانيا » .

قال ذلك وهو يجلس مكان جريشا إلى جوارى ، ثم أردف قائلا :

« فليتخذ جسمك وضعاً مريحاً — لاتكن عصبياً ، ولاتتسرع ، ولاتكلف نفسك أكثر مما تطيق . وقبل أن تحاول نقل أى شيء إلى شخص آخر يجب عليك أن تحدد ماتريد نقله إليه .

« منذ زمن ليس بالبعيد كان هذا النوع من العمل يبدو معقداً في نظرك أما الآن فمن السهل أن تقوم به . وسيصدق الشيء نفسه على المشكلة التي نحن

بصددها . أريدك أن تنتقل إلى مشاعرك ، من غير استعانة بالـكلمات على الإطلاق ، وإنما من خلال عينيك فحسب » .

قلت له : « ولـكنى لا أستطيع أن أعبر بعينى عن جميع درجات المشاعر التى تخالجنى » .

فقال : لاحيلة لنا فى ذلك ، فلا تشغل بالك بدرجات مشاعرك جميعاً »

وسألته أنا فى حيرة : « وماذا يتبقى بعد ذلك ؟ » .

فقال : « مشاعر التفاهم والاحترام التى تستطيع أن ترسلها دون حاجة إلى الـكلام . ولـكنك لاتستطيع أن تجعل الشخص الآخر يدرك أنك تحبه لأنه شاب ذكى ونشيط ومجتهد فى عمله وذو شهامة ومروءة » .

وعندما فرغ المدير من كلامه سألته وأنا أحملق فيه : « ما الذى أحاول أن أعبر لك عنه ؟ » .

قال : : لا أعرف ولايهمنى أن أعرف » .

— « لماذا » ؟

— « لأنك تحملق فى . إذا كنت تريدنى أن أدرك المعنى العام لمشاعرك فلابد لك أن تشعر أنت بما تحاول إرساله إلى » .

— « وهل يمكنك أن تفهم الآن ؟ إنى لاأستطيع التعبير عن مشاعرى بطريقة أكثر وضوحا » .

« إنك تنظر إلى نظرة استعلاء لسبب ما . ولست أستطيع معرفة السبب الحقيقى لذلك بدون ألفاظ . بيد أن هذا خارج عن موضوع بحثنا الحالى . هل أحسست بتيار ما صادر عنك صدوراً حراً لايعوقه شىء ؟ » .

فقلت . « ربما أحسست بذلك فى عينى . » ثم حاولت أن أستشعر نفس الإحساس مرة أخرى . .

وعندئذ قال المدير : « لا . فى هذه المرة كنت لاتفكر إلا فى طريقة

إخراجك للتيار ، فكنت تشد عضلاتك وكانت ذقنك ورقبتك متوترتين ، كما بدأت عيناك تجحظان . يمكن أن تحقق ما أطلبه منك بشكل أكثر بساطة وسهولة ودون افتعال . إذا كنت تريد أن تخضع شخصاً آخر لرغباتك فلست فى حاجة إلى استخدام عضلاتك ، إذ ينبغى أن يكون الإحساس الجسمانى المترتب على هذا التيار إحساسا لايكاد يلحظ . أما القوة التى أراك تغذى بها ذلك التيار فقد تؤدى إلى انفجار أحد شرايينك » .

وهنا عيل صبرى فصحت به :

« وإذن فلست أفهمك على الإطلاق . ! » .

فقال : « خذ قسطاً من الراحة الآن وسأحاول أن أصف نوع الإحساس الذى أريد أن يخامرك . لقد شبهه أحد تلاميذى بالعبير المنبعث من زهرة وشبهه آخر بالوهج الكامن فى ماسة . ولقد خامرنى ذلك الشعور فى أثناء وقوفى عند فوهة بركان :

« شعرت بالهواء الساخن المتصاعد من النيران الهائلة التى تفور داخل الأرض . ترى هل يستهويك شىء من هذه الصور ؟ » ،

وقلت فى عناد : « كلا ، بالمرة ! » .

فتذرع تورتسوف بالصبر وقال : « إذن سأحاول إقناعك بطريقة مختلفة . أنصت إلى :

« عندما أكون فى حفلة موسيقية ، ولاتروقنى الموسيقى فإنى أحاول العثور على طرق شتى أسلى بها نفسى ، فأختار أحيانا شخصا من النظارة وأحاول التأثير عليه تأثيراً مغناطيسيا . وإذا كانت ضحيتى امرأة جميلة حاولت أن أبثها إعجابى بها . أما إذا كان وجهها قبيحاً فإنى أبدى لها مشاعر الاشمئزاز . وفى مثل هذه الأحوال يخالجنى إحساس جسمانى معين . وربما كان ذلك الإحساس مألوفاً لديك . وعلى أى حال فهذا هو مانبحث عنه فى الوقت الحاضر » .

ويسأله بول : هل يخالجك ذلك الإحساس أنت نفسك فى أثناء تنويمك شخصا آخر تنويما مغناطيسيا ؟

فقال تورتسوف يجيبه : نعم بالطبع . وإذا كنت قد حاولت مرة أن تستخدم التأثير المغناطيسى فلا بد أن تدرك ما أعنى تمام الإدراك .

فقلت وقد سرى عنى : ذلك شيء بسيط ومألوف لدى معا .

وهنا قال تورتسوف بلهجة تنم عن الدهشة: وهل سبق لى أن قلت: إنه شيء غير مألوف أو خارق ؟

قلت : كنت أبحث عن شيء . . خاص . . خاص جدا .

— وهذا هو ما يحدث دائما . . لا يكاد المرء يستخدم كلمة مثل كلمة إبداع أو خلق ، حتى تسارعوا جميعا إلى المبالغة والتهويل .

والآن فلنقم بتجربتنا مرة أخرى .

فسألته : ما الذى أشعه الآن ؟

— الاستعلاء مرة أخرى .

— والآن ؟

— إنك تريد الآن أن تلاطفنى .

— والآن ؟

— وهذا أيضا شعور مفعم صداقة ، إلا أن به شائبة من السخرية . وغمرنى السرور لتمكنه من حزر ما أردت التعبير عنه .

ثم سألنى : هل فهمت كنه ذلك الشعور الذى يصحب التيار الصادر من شخص إلى آخر ؟

وأجيبه فى شيء من التردد : أظننى فهمته .

ويقول : إننا نسمى ذلك بلغتنا الدارجة إشعاعا .

واستقبال تلك الإشعاعات هو العملية المقابلة ، فما رأيك فى محاولة القيام بها .

وتبادلنا الأدوار، فقام هو بنقل مشاعره إلى، وقمت أنا بمحاولة حزرها.

وبعد أن فرغنا من التجربة قال : حاول أن تعبر عن إحساسك فى ألفاظ .

فقلت : لو أننى أردت التعبير عن ذلك الإحساس لعبرت عنه بابتسامة، إنه يشبه انجذاب قطعة من الحديد إلى مغناطيس .

ووافق المدير على قولى هذا ثم سألنى عما إذا كنت قد فطنت إلى وجود الرابطة الخفية بيننا خلال اتصالنا الوجدانى الصامت .

وأجبته بقولى : أظننى فطنت إلى ذلك .

فقال : إذا استطعت أن تحقق سلسلة طويلة متجانسة من هذه المشاعر، لترتب على ذلك أن تصير مقدرتك على الاتصال بالآخرين اتصالا وجدانيا من القوة بحيث يتحقق لك ما نسميه بالتمكن ، أو قوة تشبث الحافظة بالأشياء ، ومن ثم يصبح إرسالك للتيارات وتقبلك لها أقوى وأشد إرهافا وأكثر وضوحا .

وعندما طلب إلى تورتسوف أن يوضح مايرمى إليه بكلمة قوة التمكن أو التشبث قال :

إنها ذلك الشيء الذى نجده فى فك الكلاب من فصيلة البولدوج . يجب أن تكون لدينا — نحن الممثلين — نفس المقدرة على التمكن من الأشياء بأعيننا وآذاننا وجميع حواسنا ، فإذا أنصت الممثل وجب أن يرهف السمع ، وإذا شم وجب أن يفعل ذلك بقوة ، وإذا تعين عليه أن ينظر إلى شيء وجب أن يمعن النظر ، بيد أن هذا كله ينبغى أن يتم دون توتر عضلى لا ضرورة له .

وعندئذ سألته : وهل أبديت أنا أى قدر من التمكن أو قوة التشبث عندما قمت بتمثيل ذلك المشهد من مسرحية عطيل ؟

فقال تورتسوف : حدث ذلك أحيانا . ولكن كان هذا أقل مما ينبغى ، إذ أن دور عطيل كله يتطلب تمكنا كاملا . إنك تحتاج إلى قوة إدراك عادية فى المسرحية البسيطة ، ولكنك تحتاج إلى قوة إدراك مطلقة فى مسرحية من مسرحيات شكسبير .

ونحن لا نحتاج إلى قوة إدراك كاملة فى حياتنا اليومية المعتادة ، أما على خشبة المسرح — وبخاصة ونحن نقوم بتمثيل المآسى — فقوة الإدراك تصبح ضرورة لا غناء عنها . ولنقارن بين الأمرين : إن القسط الأكبر من الحياة ينقضى فى إنجاز أعمال غير هامة، فأنت تستيقظ من نومك وتأوى إلى فراشك وتتبع — بين هذا وذاك — نمطا آليا إلى حد كبير . وذلك شىء لا يصلح للمسرح . ولكن ثمة لحظات حمراء قانية من الهلع أو السعادة الغامرة ، وموجات عارمة من العواطف الجياشة ، وثمة تجارب فذة ؛ كأن نطالب بالكفاح من أجل الحرية أو من أجل فكرة أو فى سبيل وجودنا وحقوقنا ، فهذه كلها أشياء يمكن أن نستخدمها على المنصة إذا توفرت لنا قوة الإدراك الداخلية والخارجية اللازمتان للتعبير عنها . وقوة الإدراك لا تعنى بأى حال من الأحوال بذل جهد جسمانى محض ، وإنما تعنى القيام بمزيد من الفعل الداخلى .

يجب أن يتعلم الممثل كيف يستغرق فى مشكلة إبداعيه تستثير الاهتمام وهو على المنصة . فإذا استطاع أن يكرس جماع انتباهه وقواه الخلاقة لذلك ، فسوف تتم له قوة الانتباه الحقيقية .

اسمحوا لى أن أحكى لكم قصة أحد مدربى الحيوانات ، ذلك الرجل الذى اعتاد أن يذهب إلى إفريقيا لاختيار عدد من القردة التى تصلح للتدريب . وكانوا يجمعون له عددا كبيرا منها فى مكان ما ، فيختار منها

ما يعده أوفى بغرضه . ولكن كيف كان يختار ؟ . كان يفصل كل قرد عن الآخرين ، ثم يحاول أن يثير اهتمامه بشيء ما ، كأن يلوح بمنديل زاه مثلا أمامه أو بلعبة يمكن أن تدخل السرور على نفس القرد بألوانها أو بما يصدر عنها من أصوات . وبعد أن يتركز انتباه القرد فى ذلك الشيء ، كان المدرب يعمد إلى محاولة تشتيت انتباهه بأن يقدم له شيئا آخر ، ربما كان سيجارة أو بندقة . وكان إذا أفلح فى تحويل اهتمام القرد من شيء إلى آخر استبعده وأعرض عن شرائه ، أما إذا وجد أن الحيوان لا يحول انتباهه عن الشيء الذى أثار اهتمامه بادىء ذى بدء ، وأنه يبذل جهدا لمتابعة ذلك الشيء إذا أبعد عنه ، فكان يشتريه ؛ لقد كان اختياره يتم على أساس ما يبديه القرد من مقدرة واضحة على الانتباه لشيء ما والتشبث بذلك الشيء .

وهذه هى الطريقة التى نسلكها — فى أغلب الأحيان — لتقدير قوة انتباه تلاميذنا ومقدرتهم على البقاء فى حالة اتصال وجدانى كل منهم بالآخر أعنى أن التقدير يتم على أساس قوة تشبث ذاكرتهم واستمرارها .

— ٧ —

استهل المدير الدرس بقوله :

بما أن هذه التيارات الروحية هامة جدا فى إقامة العلاقات المتبادلة بين الممثلين ، فهل يمكن السيطرة عليها بالوسائل الفنية؟ هل نستطيع إيجاد تلك التيارات كلما أردنا ؟

هنا أيضا نجد أنفسنا فى ذلك الموقف الذى نضطر إزاءه إلى العمل من الخارج ، وذلك عندما لا تنبعث رغباتنا بطريقة تلقائية من داخل نفوسنا ؛ ولحسن الحظ أن ثمة رابطة عضوية بين الجسم والروح ، وهذه الرابطة من القوة بحيث تستطيع تحقيق كل شيء فيما عدا إحياء الموتى. وتصوروا شخصا تشير جميع الدلائل إلى أنه مات غرقا — لقد توقف نبضه وغاب عن وعيه .

لكننا نستطيع باستخدام التنفس الصناعى أن نجبر رئتيه على تقبل الهواء وطرده . . . وهذه العملية تعيد دورته الدموية إلى مجراها الطبيعى ، ومن ثمة تستأنف أعضاؤه القيام بوظائفها المعتادة ، وهكذا تعود الحياة إلى هذا الرجل الذى كان قاب قوسين أو أدنى من الموت .

ونحن حينما نستخدم الوسائل الصناعية فى المسرح إنما نعمل مستندين إلى هذا المبدأ نفسه ، المبدأ الذى يقول : إن العوامل الخارجية المساعدة تبعث الحياة فى العمليات الداخلية .

وسأبين لكم الآن طريقة استخدام هذه العوامل المساعدة .

ثم جلس تورتسوف فى مواجهتى وطلب إلى أن أختار شيئاما، ومايقوم عليه من أساس تخيلى مناسب ، ثم أعبر له عنه . وسمح لى باستخدام الكلمات والإيماءات والتعبيرات الوجهية .

ولقد استغرقت هذه العملية وقتا طويلا ، إلى أن فهمت أخيراً مايريد وأفلحت فى الاتصال به اتصالا وجدانيا . ولكنه جعلنى أقضى وقتاً وأنا أراقب فيه الأحاسيس الجسمية التى كانت تصحب هذا الاتصال ، وأتعود عليها . وعندما مرنت على أداء التمرين ، أخذ يحد من وسائل التعبير المتاحة لى ، الواحدة منها بعد الأخرى : الكلمات ثم الإيماءات ، وهكذا ، إلى أن اضطررت إلى مواصلة اتصالى به عن طريق إرسال الإشعاعات واستقبالها فقط .

وبعد ذلك جعلنى أعيد العملية بطريقة جسمية وآلية صرفة ، دون السماح للشاعر بالاشتراك فيها . وقد اقتضانى إبعاد المشاعر عن العملية وقتا طويلا ، وعندما وفقت إلى ذلك سألنى : ماذا كان شعورك ؟

فقلت : كنت أشعر كأنى مضخة لاتخرج سوى الهواء . لقد كنت أشعر

بأغلب التيارات الصادرة وهى تخرج من خلال عينى، وربما كان بعضها يخرج من جانب جسمى لتسرى نحوك .

وعندئذ قال المدير : وإذن فاستمر قدر طاقتك فى إرسال ذلك التيار بطريقة جسمية آلية صرفة .

وإن هى إلا برهة حتى تخيلت القيام بما أسميته عملية « لامعنى لها » على الإطلاق .

وبادرنى هو بهذا السؤال : وإذن فلماذا لم تضع شيئاً من المعنى فيما كنت تقوم به ؟ ألم تكن مشاعرك تصرخ طالبة أن تخف لمعاونتك ، وذاكرتك الانفعالية توحى إليك بتجربة يمكنك استخدامها بوصفها مادة للتيار الصادر منك ؟

فقلت : لو أننى أجبرت على مواصلة هـــذا التمرين الآلى ، لشق على بالطبع ألا أستخدم شيئا مايحفزنى إلى الفعل ، ولاحتجت إلى أساس ما لذلك الفعل .

وقال المدير مقترحا : ولم لاتنقل إلىّ ماتشعر به هذه اللحظة بالذات من فزع أو عجز ، أو تجد أى أحساس آخر ؟

فحاولت أن أنقل إليه ضيقى وتبرمى .

وبدا أن عينى تقولان : هل لك أن تدعنى وشأنى ؟ لم هذا الإلحاح ؟ لماذا تعذبنى ! !

ويسألنى تورتسوف : ماهو شعورك الآن ؟

فقلت :

أشعر هذه المرة وكأن بالمضخة شيئا آخر تريد أن تخرجه غير الهواء .

— وإذن فقد صار لعمليتك التى «لامعنى لها» والتى ترسل بها الإشعاعات إرسالا جسمياً ، معنى وهدف آخر الأمر . .

ثم انتقل المدير إلى تمارين أخرى قائمة على استقبال الإشعاعات ، وهى الإجراء المعاكس أو المقابل ، وسأقتصر على وصف نقطة جديدة واحدة . إنه لم يكن باستطاعتى أن أتقبل منه أى شىء ، إلا بعد أن أستشف بعينى الذى يريدنى أن أفهمه . وقد اقتضى ذلك بحثا دقيقا يقظا ، وأنا أحاول أن أتلمس طريقى إلى مزاجه ، وأن أتصل بذلك المزاج على نحو ما .

وقال تورتسوف : ليس من السهل أن نحقق بالوسائل الفنية ماهو طبيعى وفطرى فى الحياة العادية . وعلى أى حال يمكننى أن أقدم لكم هذا العزاء ، وهو أن هذه العملية تتم ، وأنتم تقومون بأدواركم على المنصة ، بسهولة أكبر بكثير مما تتم به فى تمرين من التمارين المدرسية . . .

وسبب ذلك هو أنه كان عليكم إزاء غرضنا الحالى أن تبحثوا عن أى مادة تصادفكم كى تستخدموها . ولكن عندما تكونون على المنصة تكون كل الظروف المتاحة لكم قد أعدت من قبل ، وتكون أهدافكم قد حددت وعواطفكم قد نضجت وأصبحت متحفزة للظهور فى الوقت المناسب . وكل ماتحتاجونه حينئذ لايعد وأن يكون أحد المثيرات الصغيرة ، فإذا بالمشاعر المعدة لأدواركم تتدفق فى تيار تلقائى متصل .

عندما تصنع بمصاً لتفريغ الماء من وعاء ، فإنك تمتص الهواء فى الممص مرة واحدة فحسب ، فإذا بالماء يسيل من الوعاء من تلقاء نفسه . وهذا هو مايحدث لك : أعط الإشارة وافتح الطريق فإذا بإشعاعاتك وتياراتك تتدفق منك تلقائيا .

وعندما سئل المدير عن إنماء هذه المقدوة وتطويرها عن طريق التمارين أجاب قائلا :

إن ثمة نوعين من التمارين التي كنا نقوم بها خلال الدروس الأخيرة .

فالنوع الأول يعلمك كيف تبتعث شعوراً تنقله إلى شخص آخر ، وحينما تفعل ذلك تلاحظ مايصحب هذا العمل من إحساسات جسمية . وتتعلم كذلك التعرف على الإحساس المصاحب لتقبل المشاعر من الآخرين .

أما النوع الثانى فيتألف من قيامك بجهود لكى تشعر بالإحساسات الجسمية الصرفة ، وهى إحساسات إرسال المشاعر واستقبالها ، دون أن تصحبها التجربة الانفعالية ، ولكى تقوم بهذا لحتم أن تركز انتباهك تركيزاً عظيما ، وإلا فقد تخلط بسهولة بين هذه الإحساسات وبين التقلصات العضلية المعتادة ، فإذا حدثت هذه التقلصات فاختر شعوراً داخليا ترغب فى إشعاعه ولكن تجنب — بصفة خاصة — كل عنف أو التواء جسمى . لأن إرسال العواطف وتشربها يجب أن يتم بسهولة وحرية وبصورة طبيعية ودون فقدان للطاقة .

ويجب ألا تقوم بهذه التمارين وحدك أو مع شخص من صنع الخيال ، بل استخدم شخصا حيا على الدوام . شخصا موجوداً معك بالفعل فى مبادلتك مشاعرك ، وكذلك يجب ألا تحاول القيام بهذه التمارين إلا بإشراف مساعدى ، إذ أنك تحتاج إلى عينه الخبيرة للحيلولة دون تورطك فى الخطأ ، ودون التردى فى خطر الخلط بين التوتر العضلى وبين العملية الصحيحة .

وهنا هتفت قائلا : كم يبدو ذلك صعبا !

فقال تورتسوف : وهل من الصعب القيام بشىء سوى وطبيعى ؟ إنك لمخطىء . فكل ماهو سوى يمكن القيام به فى يسر وسهولة . ومن الصعوبة بمكان القيام بشىء مناف للطبيعة ، فاعكف على دراستها . ولا تحاول أن تفعل شيئا لايتفق والطبيعة .

لقد كانت جميع المراحل الأولى لعملنا تبدو شاقة فى نظرك ، كالاسترخاء العضلى وتركيز الانتباه وغيرها ، ومع ذلك فقد أصبحت الآن طبيعة ثانية بالنسبة إليك .

وينبغى لك أن تسعد لأنك أثريت جهازك الفنى بهذا الباعث الهام على الاتصال الوجدانى .

الفصل الحادى عشر

التكيف

— ١ —

كان أول اقتراح تقدم به المدير ، بعد رؤيته كلمة « التكيف » على اللافتة الكبيرة التى رفعها مساعده ، من نصيب ڤانيـــا . فطرح عليه هذه المشكلة :

إنك تريد أن تذهب إلى مكان ما . وأنت تعلم أن القطار يتحرك فى الساعة الثانية وقد أصبحت الآن الساعة الواحدة ، فكيف تتمكن من الإفلات قبل انتهاء الدروس ؟ إن الصعوبة التى ستواجهك تكمن فى اضطرارك إلى أن تخدعنى وتخدع جميع زملائك ، فكيف تتصرف للوصول إلى مأربك ؟

فاقترحت أن يتظاهر بأنه حزين أو مشغول الذهن أو مهموم أو مريض وعندئذ يمكن أن يسأله الجميع : « ماذا يشغلك ؟ » وهكذا تتاح له الفرصة لاختراع قصة ما ، قصة تجعلنا نصدق أنه مريض حقا وندعه ينصرف إلى منزله .

وهنا يهتف ڤانيا فى سرور : هو ذاك !

ثم شرع يقوم بسلسلة من الوثبات والقفزات ، ولكنه ما كاد يقوم ببعضها حتى تعثر وهو يصيح من فرط الألم ، ثم تسمر فى مكانه وقد رفع إحدى رجليه ، بينما تقلص وجهه مما يعانى .

وخيل إلينا بادىء ذى بدء أنه كان يخدعنا ، وأن ذلك كان جزءاً من، خطته ، بيد أنه كان واضحا أنه يعانى ألما حقيقيا ، فآمنت بصدق ما أزمن وكنت على وشك أن أذهب إليه لأساعده ، عندما أحسست بشىء الشك ، وظننت أنى أرى فى عينيه بريقا لم يدم سوى جزء ضئيل من الثانية فبقيت مع المدير ، بينما ذهب الآخرون جميعا لنجدته . ولم يسمح هو لأحد أن يلمس رجله ، وحاول أن يمشى بها ، ولكنه صرخ متألما بطريقة جعلتنا نتبادل النظر — أنا وتورتسوف — وكأننا نتساءل : أهذه حقيقة أم خداع؟ وساعد الزملاء فانيا على النزول من المسرح بصعوبة كبيرة ، وهم يرفعونه من إبطيه وهو يحجل على رجله السليمة .

وفجأة بدأ فانيا يرقص رقصة سريعة ثم انفجر ضاحكا وهو يقول :

كان ذلك عظيما . . لقد شعرت بذلك حقا !

وقد قوبل بعاصفة من التصفيق ، وشعرت مرة أخرى بما يتمتع به من مواهب جد حقيقية . وسألنا المدير : أتعرفون لماذا صفقتم له ؟ صفقتم لأنه وفق إلى التكيف الصحيح بالظروف التى حددت له ، ونفذ خطته بنجاح .

وسنستخدم كلمة « التكيف » هذه من الآن فصاعداً للدلالة على الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية ، التى يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين لإقامة علاقات شتى بينهم وبين غيرهم ، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين .

ثم أخذ يشرح ما يقصده بالتكيف أو توفيق الممثل بين نفسه وبين مشكلة يقوم بتمثيلها .

فقال : هو ما فعله فانيا الآن . لقد استخدم حيلة أو خدعة ليتمكن من إيجاد حل سريع للموقف الذى كان فيه .

وهنا يسأل جريشا : فالتكيف إذن يعنى الخداع ؟

ويجيبه تورتسوف : هو كذلك بمعنى من المعانى ، وهو بمعنى آخر تعبير قوى عن المشاعر أو الأفكار الداخلية ، والتكيف بمعنى ثالث يستطيع أن يجذب إليك انتباه الشخص الذى تريد أن تتصل به ، ثم هو بمعنى رابع يستطيع أن يهىء زميلك بوضعه فى حالة نفسية تجعله يتجاوب معك ، وهو بمعنى خامس يستطيع نقل رسائل خفية معينة لا يمكن إلا أن نشعر بها فحسب ولا يمكن التعبير عنها بالألفاظ . وبوسعى أن أذكر كثيرا من الوظائف الأخرى الممكنة إذ أن مداها وتنوعها لاحد له :

وإليكم هذا المثال :

فلنفرض يا كوستيا أنك تحتل مركزا ساميا وأننى مضطر إلى أن أطلب منك خدمة ، وألا بد لى من الحصول على معونتك ، ولكنك لا تعرفنى على الإطلاق ، فكيف يمكننى أن أتقدم على الآخرين الذين يحاولون الحصول على معونة منك ؟

يجب على أن أركز انتباهك فى وأسيطر عليه . كيف يمكننى أن أعزز الاتصال البسيط الحادث بيننا وأستغله إلى أقصى حد ؟ كيف يمكننى أن أؤثر عليك حتى تعطف على ؟ كيف يمكننى أن أصل إلى فكرك ومشاعرك وانتباهك وخيالك ؟ كيف يمكننى أن أمس الصميم من روح مثل هذه الشخصية ذات النفوذ ؟

لو أننى استطعت فقط أن أجعله يكون فى ذهنه صورة تقارب بأى شكل من الأشكال حقيقة ظروفى الرهيبة لأيقنت أن من الممكن استثارة اهتمامه ، وأنه سوف يولينى قسطا أكبر من الانتباه ، وأننى سوف أمس شغاف قلبه . ولكن يجب ، للوصول إلى هذا المدى ، أن أنفذ إلى طبيعة

تكوين الشخص الآخر ، ويجب أن أشعر بحياته وأدركها على حقيقتها ، ثم يجب أن أكيف نفسى بمقتضى ذلك كله .

إن ما نهدف إليه أولا وقبل كل شيء باستخدامنا هذه الوسائل هو التعبير عن حالاتنا الذهنية والنفسية بوضوح أكبر . على أن ثمة ظروفا متقابلة نستخدم فيها هذه الوسائل لنخفى أحاسيسنا أو لنسدل عليها ستارا ، مثال ذلك: الشخص المتكبر المرهف الحس الذى يحاول أن يتظاهر بالدماثة ليخفى مشاعره الجريحة ، أو المدعى العمومى الذى يخفى أهدافه بمهارة فائقة مستخدما فى سبيل ذلك شتى الحيل ليستر هدفه الحقيقى من استجواب المجرم.

إننا نلجأ إلى وسائل التكيف فى جميع صور الاتصال ، حتى مع أنفسنا لأننا يجب أن ندخل فى حسابنا — بالضرورة — الحالة النفسية التى نكون عليها فى أية لحظة معينة .

وهنا يقول جريشا معترضا : ولكن توجد كلمات للتعبير عن كل هذه الأشياء على أى حال .

ويقول له تورتسوف : هل تعتقد أن الكلمات يمكن أن تفى بحاجة أجمل ألوان العواطف كلها التى تخالجك ؟ كلا . فالكلمات لا تكفى فى الأحوال التى يتصل فيها بعضنا ببعض. وإذا أردنا أن نبث الحياة فى الكلمات فيجب أن نضيف إليها المشاعر ، إذ أن المشاعر هى التى تسد الفراغ الذى تخلفه الكلمات ، وتكمل ما أهملته الألفاظ .

ويعترض أحدهم قائلا : وإذن فكلما ازدادت الوسائل التى تستخدمها أصبح اتصالك بالشخص الآخر أقوى وأكمل ؟ »

ويجيبه المدير : « ليست المسألة مسألة كم بل مسألة كيف » .

وعند ذلك سألت المدير عن أحسن الخصائص ملاءمة للمسرح .

وقد أجابني قائلا : « هناك نماذج كثيرة . وكل ممثل له خصائصه الذاتية التي يتسم بها ، وهي خصائص أصيلة فيه ، وتنبثق من منابع مختلفة ، وتتفاوت في قيمتها . إن الرجال والنساء والشيوخ والأطفال ، والمختالين والمتواضعين وذوي الطبع الحاد وذوي القلوب الرحيمة ، وذوي الأمزجة العصبية وذوي الأمزجة الهادئة ، كل من هؤلاء له نموذجه الخاص . وكل تغير في الظروف والبيئة ومكان الفعل وزمانه ، يؤدي إلى التكيف المناسب . إن توفيقك بين نفسك وظروفك وأنت وحيد في هدأة الليل ، يختلف عنه وأنت بين الناس في وضح النهار ، وعندما تصل إلى بلد أجنبي فإنك تهتدي إلى طرق تكيف نفسك بما يلائم الظروف المحيطة بك .

وكل شعور تعبر عنه يقتضي ، في أثناء التعبير عنه ، شكلا غير محسوس من أشكال التكيف خاصاً بذلك الشعور وحده . وكل أنواع الاتصال ، كالاتصال الذي يتم في جماعة من الناس مثلا ، أو الاتصال بشيء خيالي أو بشيء حاضر أو غائب ، كل هذه الاتصالات تتطلب طرقا للتكيف خاصة بكل منها . ونحن نستخدم حواسنا الخمس جميعا ، وكل عناصر تكويننا الداخلي والخارجي للاتصال ، فنحن نرسل أشعة ونستقبلها ، ونستخدم أعيننا وتعبيرات وجوهنا ، وأصواتنا ونبراتها ، وأيدينا وأصابعنا ، وأجسامنا كلها ، وفي كل حالة نحقق أشكال التكيف المناسبة التي تقتضيها الظروف .

إنكم سترون ممثلين وهبوا مقدرة هائلة للتعبير عن جميع ألوان العواطف الإنسانية ويستخدمون في ذلك وسائل تتصف بالجودة والسلامة في الوقت نفسه ، غير أنهم قد لا يستطيعون نقل كل ذلك إلا إلى عدد قليل من الناس فحسب في أثناء التدريبات التي ترفع فيها الكلفة بين الموجودين ، أما عندما يرتفع الستار عن الرواية أمام الجمهور ، ويكون من الواجب أن تزداد وسائلهم حيوية ، فإننا نجدهم يضعفون ويفشلون في التأثير على الجمهور بطريقة مسرحية فعالة بما فيه الكفاية .

وهناك ممثلون آخرون يتمتعون بالمقدرة على تحقيق صور من التكيف، تتسم بالحيوية ، ولكنها صور قليلة . ولما كانت تلك الصور ينقصها التنوع، فإنها تفقد قوتها وتأثيرها .

وهناك أخيراً ممثلون قست عليهم الطبيعة فوهبتهم مقدرة رتيبة وفاترة على التكيف ، وإن كانت مقدرة صحيحة ، ولذلك لايستطيعون مطلقا أن يرقوا إلى القمة فى مهنتهم .

ولئن كان الناس فى شئون الحياة المعتادة يحتاجون إلى أشكال كثيرة مختلفة من أشكال التكيف يستخدمونها بالفعل ، فإن الممثلين يحتاجون إلى عدد أكثر نسبيا ، لأننا يجب أن نكون دائما على اتصال ببعضنا البعض وبالتالى يجب علينا أن نكيف أنفسنا دون انقطاع . وفى كل الأمثلة التى ضربتها ، يحتل نوع التكيف مكانة عظيمة وذلك من حيث الحيوية والطرافة والجسارة ، والرقة والتلوين ، والبراعة والذوق .

إن مافعله ڤانيا أمامنا كان شيئا حيا وصل به إلى حد الجسارة . ولكن ثمة طرق أخرى للتكيف . والآن فلتصعد سونيا وجريشا وڤاسيلى إلى المنصة وليمثلوا لنا تمرين النقود المحترقة .

وهنا تقف سونيا بشىء من التراخى ، وقد علا وجهها تعبير مكتئب ، وكان واضحا أنها تنتظر أن يحذو زميلاها حذوها . ولكنهما ظلا جالسين فى جمود . وتبع ذلك صمت محرج .

ويسأل تورتسوف : ماذا حدث ؟

فلا يحير أحد جوابا ، ويظل تورتسوف ينتظر فى صبر . وأخيراً لم تستطع سونيا أن تحتمل الصمت أكثر من ذلك . فقررت أن تتكلم . ولكى تخفف من وطأة ملاحظاتها ، استخدمت بعض الحيل النسائية لأنها

كانت قد وجدت أن الرجال يتأثرون بها ؛ فغضت الطرف ، بينما أصابعها تعبث باللوحة النحاسية التى تحمل رقم المقعد الواقع أمامها ، محاولة إخفاء مشاعرها ، وظلت مدة طويلة لا تستطيع أن تلفظ كلمة واحدة ، وهى تضع منديلا على وجهها وتستدير لكى تخفى حمـــرة الخجل التى كانت تضرج وجنتيها .

واستطالت لحظة الصمت وبدا أنها لن تنتهى : ولكى تملأ سونيا هذا الفراغ وتخفف من حرج الموقف ، ولكى تضفى عليه صبغة من الفكاهة أيضا ، افتعلت ضحكة صغيرة لامرح فيها .

ثم قالت : « لقد سئمنا هذا التمرين أيما سأم — لقد سئمناه حقا . لست أدرى كيف أعبر لك عن مبلغ سأمنا. ولكن أرجوك ، أعطنا تمرينا آخر... وسننجح فى تمثيله» فهتف المدير : مرحى ! موافق . وليس ثمة مايدعوك الآن إلى القيام بذلك التمرين ، لأنك قد أعطيتنى بالفعل ما كنت أريد .

ولما سألناه : وما الذى أعطتك إياه ؟

قال : بينما قدم لنا فانيا تكيفا يتسم بالجرأة ، جاء تكيف سونيا أكثر براعة ودقة ، وتضمن عناصر داخلية وخارجية على السواء . لقد استخدمت فى صبر عظيم جميع ما تملك من وسائل الإقناع لتجعلنى أشفق عليها ، واستخدمت ضيقها ودموعها استخداما فعالا ، وكانت ، حيثما استطاعت إلى ذلك سبيلا ، تضيف لمسة من الغزل لتصل إلى هدفها . كانت تجدد وسائلها باستمرار حتى تجعلنى أحس وأقبل جميع ألوان الانفعالات المتغيرة التى كانت تشعر بها ، فإذا فشلت وسيلة كانت تستخدم وسيلة ثانية ، فثالثة، وهى تأمل فى العثور على أكثر الطرق إقناعا للنفاذ إلى صميم المشكلة .

يجب أن تتعلموا كيف توفقون بين أنفسكم وبين الظروف والزمن ، وبين أنفسكم وبين كل فرد على حدة . وإذا دعتكم الحاجة إلى التعامل مع

شخص غبي ، فيجب أن تكيفوا سلوككم بما يلائم عقليته وأن تكتشفوا أبسط الوسائل للوصول إلى ذهنه وإدراكه . أما إذا كان الرجل الذى أمامكم حاد الذكاء، فينبغي أن تتصرفوا بقسط أكبر من الحذر. وتستخدموا وسائل أكثر لطفا . حتى لا يكشف حيلكم .

ولكى أثبت لكم مدى ما لطرق التكيف هذه من أهمية اسمحوا لى أن أضيف أن كثيراً من الممثلين ذوى الطاقة العاطفية المحدودة يصلون ، بفضل مالهم من مقدرة كبيرة على التكيف . إلى نتائج أفضل من النتائج التى يصل إليها أولئك الذين يفوقونهم فى عمق الشعور وقوته. ولكنهم لا يستطيعون نقل عواطفهم إلا فى قوالب باهتة .

— ٢ —

قال المدير : فانيا ، اعتل خشبة المسرح معى . ومثل مشهداً تستمد فكرته مما فعلته فى المرة الأخيرة .

فقفز صديقنا الشاب الممتلىء حيـــوية واندفع إلى المسرح . وتبعه تورتسوف متمهلا وهو يهمس لنا فى طريقه : ارقبوا كيف سأخرجه عن الطريق السوى . ثم أردف بصوت مرتفع : إذن فأنت تريد أن تغادر المدرسة مبكراً — هذا هو هدفك الرئيسى . هدفك الأساسى . دعنى أرى كيف تحققه إذن .

ثم جلس بالقرب من إحدى المناضد ، وأخرج خطابا من جيبه وانكب على قراءته فى استغراق تام . ووقف فانيا عن كثب وقد ركز كل انتباهه فى العثور على أمهر الطرق الممكنة للتبرير عليه فيما رسمه من الحيل .

وقد طرق أكثر الحيل اختلافا . بيد أن تورتسوف لم يعره التفاتا ، وكأنه يتعمد ذلك تعمداً . ولم يعرف التعب إلى فانيا سبيلا وهو يوالى بذل

جهوده ؛ فجلس فترة طويلة دون أن تبدر منه حركة واحدة وقد علا وجهه تعبير ينم عن الشقاء ؛ ولو أن تورتسوف تنازل حتى إلى مجرد النظر إليه لأخذته به الشفقة . وفجأة نهض فانيا واندفع إلى الغيابات، أعنى الكواليس، ثم عاد بعد فترة وجيزة وهو يسير بخطا مترددة كما يسير شخص مريض ؛ ويمسح جبهته بيده وكأن العرق البارد يتصبب منها، ثم ارتمى على مقعد بالقرب من تورتسوف الذى استمر فى تجاهله له . ولكن فانيا كان يمثل فى صدق . وكان يلقى منا التأييد لكل ما كان يفعل .

وبعد ذلك كاد يغمى على فانيا من التعب إلى حد أنه سقط من مقعده على الأرض ، فضحكنا لمبالغته .

ولكن شيئا من هذا لم يؤثر فى المدير .

ثم أخذ فانيا يبتكر الأشياء تلو الأشياء ليزداد ضحكنا ومع ذلك فقد ظل تورتسوف صامتاً لايعيره أى التفات : وكلما أمعن فانيا فى المبالغة أمعنا نحن فى الضحك ، وشجعه مرحنا على ابتكار المزيد من الأشياء المضحكة ؛ حتى انفجرنا أخيراً نقهقه ملء عقائرنا .

وكان ذلك هو عين ماينتظره تورتسوف .

وحالما أمكنه أن يعيد إلينا الهدوء سألنا : هل تدركون ماحدث الآن؟ كان هدف فانيا الرئيسى أن يخرج من المدرسة قبل انتهاء الدروس وكل مابدر منه من أعمال وكلمات وجهود للظهور بمظهر الشخص المريض ليفوز بعطفى وانتباهى، كانت وسائل يستخدمها لتحقيق هدفه الرئيسى وكان مافعله فى البداية يتلاءم تماما وهذا الغرض . ولكن وا أسفاه ! إنه لم يكد يسمع ضحكات الجمهور حتى غير كل اتجاهه ؛ ولم يشرع فى التوفيق بين أعماله وبينى أنا الذى لم أكن أعيره التفاتا ؛ ولكن بين أعماله وبينكم أنتم الذين كنتم تبدون سروركم لما يقوم به من حركات مضحكة .

فأصبح هدفه فى تلك اللحظة كيف يسلى المتفرجين ويدخل السرور على أنفسهم ؛ فأى أساس كان فى وسعه أن يعثر عليه لذلك ؟ وأين كان بمكنه أن يبحث عن عقدته ؟ يجب أن يكون ملجؤه الوحيد الطرق المسرحية المفتعلة — وهذا هو السبب فى أنه ضل الطريق.

وعندئذ غدت وسائله زائفة لأنه استخدمها لذاتها ؛ بدلا من استخدامها بوصفها طرقا تساعده على الوصول إلى غرضه الأصلى . وهذا النوع من التمثيل الخاطىء كثيراً مانشاهده على المسرح . وأنا أعرف عدداً لاحصر له من الممثلين فى وسعهم أن يحققوا طرقا باهرة للتكيف ، ومع ذلك فهم يستخدمون هذه الوسائل لتسلية جمهورهم بدلا من التعبير عن مشاعرهم، فهم يحولون مقدرتهم على التكيف — كما فعل فانيا تماماً — إلى مشاهد أو نمر هزلية(Vaudeville) يقوم ببطولتها شخص واحد، ويدير رؤسهم نجاح هذه المشاهد المنعزلة أو الخارجة عن مجرى الرواية ، فتراهم وقد افتتنوا بذلك إلى حد التضحية بدورهم ككل ، فى سبيل اللذة التى يظفرون بها من حصولهم على لحظة من التصفيق الحاد أو صيحات الضحك . وكثيراً جدا ما يحدث ألا يكون لهذه اللحظات الخاصة أى علاقة بالمسرحية . وفى مثل هذه الظروف تفقد طرق التكيف هذه كل معنى بالطبع .

وعلى ذلك فأنتم ترون أن طرق التكيف يمكن أن تكون إغراء له خطورته بالقياس إلى الممثل . وثمة أدوار بأكملها تحفل بالفرص التى تغرى الممثل بإساءة استخدام الملاءمات ، ومن قبيل ذلك مسرحية أوستروفسكى: « فى كل رجل عاقل مايكفيه من الغباء[1] » وذلك فى دور « مامنيف » الكهل

---

[1] ظهرت الترجمة الانكليزية لهذه المسرحية بعنوان « مذكرات محتال » فى مجموعة The Modern Theatre المجلد الثانى . الناشر اريك بنتلى . عن دار Double Day Anchor Books نيويورك سنة ١٩٥٥

الذى ليس لديه من الأعمال ما يشغله عن الناس ، ومن ثمة يقضى كل وقته فى إسداء النصح لكل من يستطيع أن يعترض طريقه ويعوقه عن عمله. وليس من السهل الارتباط بهدف واحد طوال مسرحية تتكون من خمسة فصول: كأن يكون ذلك الهدف هو وعظ الآخرين ، ثم وعظهم والإفضاء إليهم دائما بنفس الأفكار ونفس المشاعر . إذ يكون من السهولة بمكان فى مثل هذه الظروف الانزلاق إلى الرتابة وإملال المتفرجين ، ولتجنب ذلك يركز كثير من الذين يقومون بتمثيل هذا الدور جهودهم فى شتى أنواع الملاءمات التى تجعلهم ينسجمون والفكرة الأساسية للرواية ، أعنى فكرة وعظ الآخرين. وهذا التنوع الذى لا حد له فى صور التكيف له قيمته بالطبع، إلا أنه يمكن أن يكون ضاراً إذا وجه الممثلون اهتمامهم إلى هذا التنوع ولم يوجهوه إلى الهدف .

وأنتم إذا درستم الطرق والوسائل الداخلية التى يعمل بمقتضاها ذهن الممثل ، وجدتم أن الذى يحدث هو أن الممثل بدلا من أن يقول لنفسه : سأتجه إلى هذا الهدف أو ذاك عن طريق استخدام نغمة صارمة ، نراه يقول فى الواقع :

أريد أن أكون صارماً . ولكنكم — كما تعلمون — لا يجب أن تكونوا صارمين ، أو أن تكونوا أى شىء آخر ، من أجل هذه الصرامة نفسها أو من أجل هذا الشىء فى ذاته ، بل يجب أن تكونوا كذلك من أجل الهدف العام للرواية .

فإذا فعلتم فإن مشاعركم وحركاتكم الصادرة تختنق ، وتحل محلها مشاعر وحركات مسرحية مفتعلة . ومن الخصائص التى نلاحظ اتسام الممثلين بها أنهم يتركون الأشخاص الذين تهيىء لهم المسرحيـــة الاتصال بهم . ثم يصرفون اهتمامهم للبحث عن موضوع آخر فيما وراء الأضواء الأرضية ،

وبالأحرى بين المتفرجين . ثم يمضون فى الملاءمة بين أنفسهم وبين ذلك الهدف الذى لاصلة للرواية به . وقد يبدو أن اتصالهم الخارجى قائم مع الأشخاص الموجودين على المسرح . بيد أن ملاءماتهم الحقيقية تقوم فى الواقع بينهم وبين المتفرجين .

لنفرض أنك تعيش فى الطابق العلوى فى أحد المنازل . وأن الفتاة التى تتجه إليها عواطفك تقطن عبر الشارع الواسع. فكيف يمكنك أن تشعرها بحبك ؟ يمكنك أن ترسل لها قبلا على أجنحة الهواء ، وتضغط بيدك على قلبك . يمكنك أن تظهر بمظهر من هو فى حالة نشوة أو حزن أو اشتياق، ويمكنك أن تستخدم إشارات لتسألها عما إذا كنت تستطيع أن تزورها أم لا،وهكذا. وكل هذه الوسائل الملائمة لمشكلاتك يجب التعبير عنها بشكل قوى . وإلا عجزت عن عبور المسافة الواقعة بينك وبين الفتاة.

ثم يحدث أن تسنح لك فرصة ملائمة من النوع الذى لا يصادفه الإنسان إلا قليلا : فليس فى الشارع شخص واحد، وهاهى ذى تطل بمفردها من النافذة فى حين أن جميع النوافذ الأخرى مغلقة فليس ثمة مايمنعك من أن تناديها ؛ ويجب أن ترفع صوتك بالقدر الذى يضمن وصوله إليها عبر المسافة التى تفصل بينكما .

وفى المرة التالية تقابلها وهى تسير فى الشارع وذراعها فى ذراع أمها .

فكيف يمكنك استغلال هذه المقابلة الخاطفة لتهمس إليها بكلمة ، وربما لترجوها أن تأتى إلى مكان تحدده لها ؟ إنك لتحتاج — كى توفق بين نفسك وبين ظروف المقابلة — إلى مجرد إشارة معبرة ولكنها لاتكاد تلحظ إشارة من يدك أو ربما من عينيك وحدهما . وإذا اضطررت إلى استخدام الكلمات فيجب أن تكون كلماتك شبه مسموعة .

وبينما أنت تتأهب لتنفيذ خطتك ، إذا بك ترى لجأة خصمك واقفا فى

الناحية الأخرى من الشارع ، وهنا تتملكك رغبة فى إظهار نجاحك له ، فتنسى الأم ، وتهتف بكلمات غرامية بأقصى ما أوتيت رئتاك من قوة !

إن معظم الممثلين لايرعوون عن الوقوع باستمرار فيمايمكن أن نعتبره سخفاً لاتفسير له إذا هو صدر عن إنسان عادى ، إذ يقفون مع زملائهم جنباً إلى جنب على خشبة المسرح ، إلا أنهم يوفقون بين تعبيرات وجوههم وأصواتهم وإشاراتهم وحركاتهم بحسب ماتستلزمه المسافة التى تقع بينهم وبين من عساهم يكونون جالسين فى الصف الأخير من صفوف الصالة ، وليس بينهم وبين الممثل الآخر . . .

وعند ذلك يقاطعه جريشا بقوله : «ولكن ينبغى لى فى الواقع أن أدخل فى اعتبارى الرجل المسكين الذى لاتتيح له موارده المالية الجلوس فى الصفوف الأمامية ، حيث يتمكن من سماع كل شىء . »

ويرد عليه تورتسوف قائلا : إن واجبك الأول هو أن تلائم بين نفسك وبين زميلك ، أما المساكين الذين يجلسون فى الصفوف الخلفية ، فإن لدينا طريقة خاصة للوصول إليهم ، إذ لدينا أصواتنا نوجهها الوجهة الصحيحة، ويمكننا أن نستخدم المناهج التى أعدت جيداً لنطق الحروف المتحركة والحروف الساكنة . ويمكنك باتباعك الطريقة السليمة للنطق أن تتكلم بصوت منخفض كما لو كنت فى حجرة صغيرة ، فيسمعك أولئك المساكين بوضوح أكبر مما لو كنت تصيح ، وخاصة إذا كنت قد أثرت اهتمامهم بما تقول ، وجعلتهم ينفذون إلى المعانى العميقة التى يشتمل عليها كلامك . أما إذا صحت ، فإن عبارات المحبة والود التى ينبغى أن تنطق فى لهجة رقيقة تفقد مغزاها ، ولن يجد المتفرجون ميلا إلى التمعن فى المغزى القائم وراء الكلمات ويقول له جريشا متمسكا برأيه :

ومع ذلك فيجب أن يرى المتفرج مايحدث .

ويجيبه المدير : ولهذا الغرض بالذات نستخدم تمثيلا متماسكا ؛ تمثيلا واضحا متناسقا ومنطقياً. وهذا هو مايجعل المتفرج يفهم مايحدث، أما إذا ناقض الممثلون مشاعرهم الداخلية عن طريق الإشارات العنيفة والأوضاع التى قد تكون جذابة ولكنها لاتقوم على مايبررها تبريراً سليما ، فإن الجمهور يسأم تتبعها لانعدام العلاقة الحيوية بينها وبين كل من المتفرجين وشخصيات المسرحية ، وما أسهل مايسرع الملال إلى نفوس هذا الجمهور بسبب التكرار. وإنى أقول كل هذا لأوضح أن المسرح ، بكل مايحيط به من دعاية ، يحيد بالممثلين عن صور التكيف الطبيعية والإنسانية التى يجب أن تقوم بينهم وبين المواقف، وأن المسرح فى ظروفه تلك يغريهم باتباع الطرق المسرحية التقليدية البالية ، وتلك هى بالذات الطرق التى يجب أن نحاربها بكل ماأوتينا من وسائل حتى نمحوها من المسرح.

— ٣ —

قدم تورتسوف لملاحظاته اليوم بهذه العبارة :

التكيف يتم بالطرق الشعورية وبالطرق اللاشعورية .

رها كم مثالا لتكيف بسيهى كتعبير عن الألم الجارف: فى كتاب «حياتى فى الفن» وصف للطريقة التى تلقت بها أم خبر وفاة ابنها . . . إنها لم تعبر عن شىء فى اللحظات الأولى ، وإنما بدأت تلبس ملابسها فى عجلة ، ثم اندفعت إلى الباب المؤدى إلى الشارع وصاحت : النجدة ! .

إن تكيفا من هذا النوع لايمكن إعادة القيام به لا بالوسائل العقلية ، ولا بالوسائل والطرق الفنية ؛ إنه تكيف ينشأ بطريقة طبيعية . طريقة تلقائية لا شعورية . وفى نفس اللحظة التى تبلغ فيها الانفعالات أوجها . إلا أن ذلك النوع المباشر . المقنع ، الممتلىء حيوية إلى حد كبير يمثل الطريقة الفعالة التى نحتاج إليها . فبهذه الوسيلة وحدها نخلق أرهف المشاعر الرقيقة التى لاتكاد

تلبس قلوبنا إلا لمساً سريعاً . وننقلها إلى جمهور يتكون من آلاف المتفرجين ولكن الطريق الوحيـــد إلى مثل هذه التجارب هو طريق البصيرة والعقل الباطن .

وكم تبرز مثل هذه المشاعر فوق المنصة ! . ويا له من أثر عميق لا يمحى ذلك الأثر الذى تخلفه فى ذاكرة المتفرجين !

ففيم تكمن قوتها يا ترى ؟

إنها تكمن فيما تتسم به من عنصر المفاجأة الجارف .

وأنت إذا تتبعت ممثلا فى أحد الأدوار خطوة خطوة فقد تتوقع منه إذا بلغ نقطة هامة معينة أن ينطق عباراته بصوت جدى مرتفع واضح النبرات ، ولكن فلنفرض أنه فاجأنا مفاجأة تامة فاستخدم شيئاً آخر غير الذى كنا نتوقع .. لنفرض أنه استخدم نبرة خفيفة مرحة وجد رقيقة كطريقة مبتكرة يعالج بها دوره ، فإن عنصر المفاجأة هنا يكون خلابا ومؤثراً إلى حد أنك تقتنع بأن هذه الطريقة الجديدة هى الطريقة الوحيدة الممكنة لأداء ذلك الجزء ، وتروح تسائل نفسك : وكيف حدث أن ذلك لم يخطر ببالى قط ، وأننى لم أتصور أن تلك العبارات تنطوى على كل هذا المغزى ولها كل تلك الأهمية ، إنك بلا شك تدهش لهذا التكيف غير المتوقع من جانب الممثل وتسر له سروراً كبيراً .

إن لعقلنا الباطن منطقه الخاص ، وحيث أننا نعتبر الوسائل اللاشعورية للتوفيق بين السلوك والموقف جد ضرورية فى فننا ، فسأناقشها هنا بشىء من التفصيل .

إن أكثر وسائل التكيف قوة وحيوية وإقناعا هى من خلق ذلك الفنان صانع العجائب : إنها من خلق الطبيعة . ووسائل التكيف تكاد فى مجموعها أن تكون ذات أصل لاشعورى . ونحن نجد أن أعظم الفنانين يستخدمونها

ومع ذلك ، فحتى هؤلاء الأفذاذ لايستطيعون ابتكارها فى أى وقت يشاءون وإنما هى تنبثق عندهم فى لحظات الإلهام فحسب . وفى أحيان أخرى تكون وسائلهم التى يستخدمونها للتكيف وسائل لاشعورية فى ناحية منها فقط . ولايغيبن عنكم أننا مادمنا على المسرح ، فإننا نكون على اتصال لاينقطع ببعضنا البعض، ولذلك فإن تكيف الواحد منا بالآخر لابدأن يكون متصلا ، فإذا عرفتم هذا ففكروا فيما ينطوى عليه ذلك من أفعال وحركات واحزروا كم تتضمن هذه الأفعال والحركات من لحظات لاشعورية !.

وبعد لحظة صمت استطرد المدير قائلا :

إن عقلنا الباطن لايتجلى إلا عندما نكون مهتمين بتبادل متصل للأفكار والمشاعر ووسائل التكيف فحسب ، بل هو يخف لنجدتنا فى أوقات أخرى كذلك. ودعونا نختبر ذلك فى أنفسنا . ومن أجل هذا فأنا أقترح ألا تتكلموا عن أى شىء ، وألا تفعلوا شيئاً لمدة خمس دقائق .

وبعد هذه الفترة من الصمت أخذ تورتسوف يسأل كل طالب عما دار داخل نفسه ، وفى أى شىء كان يفكر ، وماذا كان شعوره فى أثناء تلك الفترة ؟

وقد قال أحدهم : إنه لسبب ماتذكر فجأة دواءه .

وعند ذلك يسأله تورتسوف : وماعلاقة ذلك بدرسنا ؟ .

ويجيبه الزميل : لاعلاقة إطلاقا .

فأردف المدير قائلا : ربما شعرت بألم فذكرك ذلك بالدواء ؟ .

— لا ، لم أكن أستشعر أى ألم .

— كيف طرأت مثل هذه الفكرة إلى ذهنك ؟ .

فلم يحر الزميل جوابا .

وكانت إحدى الفتيات تفكر فى مقص .

فسألها تورتسوف : وأى علاقة بين المقص وبين ما نحن بصدده ؟ .

وتجيبه الفتاة: لاتخطر ببالى أية علاقة بينهما .

ويسألها المدير : ربما لاحظت عيباً ما فى ثوبك وقررت إصلاحه فجعلك ذلك تفكرين فى المقص ؟

— كلا فإن ثيابى على ما يرام . ولكنى تركت مقصى فى صندوق مع بعض الأشرطة، ووضعت الصندوق فى حقيبة ملابسى ثم أغلقتها . لقد خطر ذلك بذهنى فجأة . وآمل ألا أنسى المكان الذى وضعته فيه .

— إذن فقد فكرت فى المقص أولا وبعدئذ أخذت تعملين فكرك فى البحث عن أسباب حدوث ذلك ؟

— نعم ، لقد فكرت فى المقص أولا بالفعل .

— ولكنك مازلت لاتعرفين من أين جاءت الفكرة بادىء ذى بدء ؟ .

ثم استأنف تورتسوف بحثه فوجد أن فاسيلى كان يفكر — فى أثناء فترة الصمت — فى ثمرة أناناس، وخطر له أن سطحها المتدرج وأوراقها المدببة تجعلها جد شبيهة بأنواع معينة من النخيل . وهنا يسأله :

— ما الذى جعل ثمرة الأناناس تبرز فى ذهنك ؟ هل أكلت أناناساً من وقت قريب ؟

— لا .

— من أين جئتم جميعا إذن بمثل هذه الأفكار عن الأدوية والمقصات والأناناس ؟

وعندما اعترفنا بأننا لانعرف لذلك سبباً قال المدير :

جميع هذه الأشياء تخرج من العقل الباطن . إنها كالشهب .

وبعد فترة من التأمل التفت إلى ڤاسيلى وقال :

لست أفهم حتى الآن لم كنت لا تفتأ تتلوى فيتخذ جسدك أوضاعا غريبة، عندما كنت تحدثنا عن ثمرة الأناناس وعن شجر النخيل، إن تلك الأوضاع لم تضف شيئا إلى قصتك عن ثمرة الأناناس وعن النخلة ، بل كانت تعبر عن شيء آخر . فما هو؟ ما الذى كان وراء ما بدا فى عينيك من تعبير مغرق فى التأمل، ووراء التجهم الذى كان يعترى وجهك ؟ وماذا كانت تعنى تلك الصورة التى رسمتها فى الهواء بأصابعك ؟ ولماذا نظرت إلينا جميعاً الواحد تلو الآخر بطريقة ذات مغزى ثم هززت كتفيك ؟ ما علاقة كل هذا بثمرة الأناناس؟

ويسأله ڤاسيلى : أتعنى أننى كنت أصنع كل هذه الأشياء .

— بالتأكيد . وأريد — أن أعرف ما الذى كنت ترمى إليه .

وهنا يقول ڤاسيلى : لابد أننى كنت أرمى إلى التعبير عن الدهشة .

— الدهشة مم؟ من معجزات الطبيعة ؟

— ربما .

— إذن فقد كانت تلك هى طرق التكيف بالفكرة التى أوحى بها عقلك ؟

ولكن ڤاسيلى ظل صامتا .

وعند ذلك يسأله تورتسوف : أيمكن أن يوحى عقلك . وهو عقل ذكى حقا ، بمثل هذه السخافات ؟ أم أن مشاعرك هى التى أوحت بهذا ؟ إن كان هذا هو الذى حدث تكون قد أعطيت صورة خارجية مادية لما أوحى به عقلك الباطن . إنك تكون فى كلتا الحالتين — أى عندما خطرت ببالك فكرة ثمرة الأناناس ، وعندما لاءمت بين نفسك وبين تلك الفكرة — قد مررت خلال تلك المنطقة المجهولة : منطقة العقل الباطن .

قد يؤدى هذا العامل أو ذاك من العوامل المنبهة إلى ظهور فكرة فى ذهنك وفى هذه اللحظة تعبر تلك الفكرة العقل الباطن . وبعد هذا تأخذ أنت

فى تأملها والتفكير فيها . وبعد مرور فترة من الزمن، أى بعد أن تتخذ كل من الفكرة وخواطرك عنها صورة مادية ملموسة . إذا بك تمر ثانية ولفترة من الزمن متناهية الصغر ، خلال العقل الباطن ، وفى كل مرة تفعل فيها ذلك تكتسب تكيفاتك ، كلها أو جزء منها ، شيئاً جوهرياً من العقل الباطن .

وفى كل عملية من عمليات الاتصال المتبادل التى تتضمن بالضرورة صوراً للتكيف ، يقوم كل من العقل الباطن والبديهة — أعنى البصيرة — بدور كبير ، إن لم يكن بالدور الرئيسى . إن للعقل الباطن وللبديهة فى المسرح أهمية بالغة جليلة الأثر .

لست أدرى ماذا يقول العلم فى هذا الموضوع . ولا يسعنى هنا إلا أن أشرككم فحسب فيما شعرت به وفيما لاحظته فى نفسى أنا بالذات ؛ وأستطيع الآن أن أؤكد ، بعد البحث الطويل ، أننى لا أجد فى الحياة العادية أى تكيف يتم بالطرق الواعية ، دون أن يكون فيه عنصر من العقل الباطن مهما بلغت ضآلته . فى حين أننى أجد على المسرح ؛ وحيث يتوقع المرء أن تتغلب صور التكيف البديهية الصادرة عن العقل الباطن ، صوراً للتكيف تتم فى نطاق العقل الواعى تماما . وهذه هى القوالب التمثيلية المألوفة ، وبالأحرى الكليشيهات التى يأخذ بها الممثلون . وتجدونها فى جميع الأدوار التى بليت من فرط ما مثلت . ان كل إشارة أو إيماءة فى هذه القوالب هى إشارات واعية، وبالأحرى ، متكلفة تكلفا شديداً ، ولا صلة لها باللاشعور .

فسألته: وإذن فهل لنا نخلص من ذلك إلى أنك غير راغب فى قبول أى صورة من صور التكيف الواعى على المسرح ؟ .

— أنا لا أقبل تلك الصورة التى ذكرتها الآن والتى لم تعد سوى قوالب ممجوجة . ومع ذلك فيجب أن أقر بأنى أدرك ما لبعض صور التكيف من طابع واع عندما توحى بها مصادر خارجية . كالمخرج أو الممثلين الآخرين أو الأصدقاء الذين يتقدمون بنصيحة طلبت إليهم أو لم تطلب . ومثل هذه

الصور من التكيف ينبغى استخدامها بمنتهى الحذر والحكمة .

لاتقبلوها أبدا فى الصورة التى تقدم بها لكم . ولاتسمحوا لأنفسكم بالاكتفاء بتقليدها . بل يجب أن تعدلوها بما يلائم حاجاتكم . بحيث تصبح صادرة عنكم أنتم ، وجزءاً منكم غير غريب عنكم . وتحقيق هذا يقتضى القيام بمجهود كبير ينطوى على مجموعة جديدة كاملة من الظروف والمنبهات المعينة .

ينبغى أن تسلكوا فى سبيل ذلك نفس الطريق التى يسلكها ممثل يرى فى الحياة الواقعية خاصية معينة يرغب فى إدماجها فى أحد الأدوار . فإذا هو اكتفى بمجرد تقليدها وقع فى خطأ التمثيل السطحى المألوف .

فسألته : وماهى أنماط التكيف الأخرى ؟ .

فأجاب تورتسوف : التكيفات الآلية أو الحركية .

— أتعنى . . . القوالب (الكليشيهات) ؟

— لا . لست أقصد تلك القوالب التى ينبغى القضاء عليها . أما صور التكيف الحركية وهى الصور التى تقوم على العقل الباطن والعقل الواعى والتى تقوم على هذين معا فإنها ضروب من التكيف الإنسانى السوى الطبيعى لاتلبث أن تصير بمرور الزمن ذات طابع آلى صرف .

ولأضرب لك مثلا : لنفرض أنك تستخدم ، فى أثناء قيامك بدور من أدوار الطرز . أو ما يسمونها أدوار التيبات Character Parts ، صوراً إنسانية حقيقية من صور التكيف فى علاقاتك مع الآخرين على المسرح . ومع ذلك فإن جزءاً كبيراً من تلك الصور ينبثق من الشخصية التى تصورها ولايستمد جذوره منك مباشرة . وتلك الصور الإضافية تظهر من تلقاء نفسها ، وبطريقة لا شعورية ولا اختيار لك فيها . بيد أن المخرج يلفت نظرك إليها ، ومن ثمة تشعر بوجودها ، ثم لاتلبث هذه الصور أن تصبح صوراً شعورية معتادة . بحيث تنمو فى صميم الشخصية التى تمثلها وتصير جزءاً منها .

وذلك فى كل مرة تعيش فيها فى الدور . وهكذا تصبح صور التكيف الإضافية هذه أفعالا حركية آخر الأمر .

وهنا يسأله أحدهم : فهى إذن قوالب جامدة ونسخ مشفوفة — كايشهات ؟

— كلا . ولأعد إلى ذكر ماقلته من قبل من أن التمثيل الذى يجرى فى إطار القوالب الجامدة تمثيل تقليدى زائف وخلو من الحياة ، تمثيل يقوم على الطرق المسرحية المألوفة البالية ، وهو لا ينقل مشاعر ولا أفكاراً ولا أى صور من تلك التى يتميز بها البشر . أما أساليب التكيف الحركية فهى، على العكس ، أساليب كانت تقوم على البديهة أصلا . ولكنها أصبحت آلية دون تضحية بصفتها الطبيعية، إنها نقيض القوالب الجامدة . وذلك لأنها تظل دائما أساليب حية وإنسانية .

— ٤ —

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل : الخطوة التالية هى البحث عن الوسائل الفنية التى أستخدمها لابتعاث صور التكيف وحفزها إلى العمل .

وشرع بعد هذا فى إعداد برنامج للعمل فى أثناء الدرس وقال : سأبدأ بوسائل التكيف البديهية — أعنى الوسائل التى هى من أعمال البديهية أو البصيرة .

ليس ثمة طريق للاتصال المباشر بالعقل الباطن ولذلك فإننا نستخدم مختلف المنبهات والحوافز التى تجعل الممثل يعيش فى دوره . . وهذا بدوره يؤدى حتما إلى خلق الاتصال المتبادل وصور التكيف الشعورية أو اللاشعورية . وذلك هو الطريق غير المباشر .

ولعلكم تسألون : أى شىء آخر يمكننا تحقيقه فى تلك المنطقة التى لا يستطيع عقلنا الواعى النفاذ إليها ! إننا نمتنع عن التدخل فيما يخص الطبيعة

ونتجنب مخالفة قوانينها . وكلما استطعنا أن نجعل أنفسنا فى حالة طبيعية ، حالة استرخاء تام ، فإن فيضا من الخلق يتدفق فى أعماقنا . يكون قمينا بأن يبهر متفرجينا بلألائه الساطع .

وتختلف الأحوال عند النظر فى صور التكيف شبه الشعورية . وهنا نستطيع أن نفيد بعض الفائدة من منهجنا الفنى النفسى . وأقول بعض الفائدة لأن إمكانياتنا محدودة حتى فى هذه الناحية .

ولدى اقتراح عملى واحد أظننى أستطيع أن أشرحه بطريقة أفضل وذلك بمثل يوضحه . هل تذكرون كيف أغرتنى سونيا بعدم تكليفها القيام بالتمرين؟ وكيف كانت تعيد الكلمات نفسها مراراً وتكراراً، مستخدمة صوراً كثيرة مختلفة من صور التكيف ؟ أريد منكم أن تقوموا بنفس الشىء . باعتبار ذلك نوعاً من التمرين . ولكن دون أن تستخدموا نفس صور التكيف التى استخدمتها سونيا . إذ أن هذه الصور قد فقدت فاعليتها . أريد منكم أن تعثروا على صور جديدة ، سواء كانت هذه الصور شعورية أو لاشعورية ، لتحل محلها .

وهنا أعدنا ما كنا نقوم به فى الماضى إجمالا .

وعندما عاب علينا تورتسوف هذه الرتابة التى وقعنا فيها ، اعتذرنا بأننا لا نعرف المادة التى يجب استخدامها كأساس لخلق تكيفات جديدة .

وبدلا من أن يرد علينا التفت إلى وقال :

أنت تكتب بطريقة الاختزال . فاكتب ماسأمليه عليك :

الهدوء ، جيشان النفس ، رخاء البال ، السخرية ، الهزء ، الرغبة فى التشاجر ، التأنيب ، الهوى ، الازدراء ، اليأس ، التهديد ، البهجة ، الطيبة ، الشك . الدهشة . الترقب . الدينونة .

واستمر فى ذكر كل هذه الحالات والميول والانفعالات النفسية وكثير غيرها ثم قال لسونيا :

ضعى إصبعك على أى كلمة فى تلك القائمة ، ثم استخدميها — أيا كانت — كأساس لصورة جديدة من صور التكيف .

فصدعت سونيا بالأمر ، وكانت الكلمة التى وقع عليها إصبعها هى : الطيبة .

وقال لها المدير : والآن استخدمى ألوانا جديدة من التكيف بدلا من الألوان القديمة .

وقد وفقت سونيا إلى العثور على النغمة الصحيحة والدوافع المناسبة ، بيد أن « ليو » استطاع أن يتفوق عليها فى ذلك المجال ، إذ كان صوته المدوى عظيم التأثير فى النفوس ، وكان وجهه السمين وجسده البدين يفيضان طيبة .

وضحكنا جميعا .

فسألنا تورتسوف قائلا : هل يكفيكم هذا دليلا على جدوى إدخال عناصر جديدة على مشكلة قديمة ؟

ثم وضعت سونيا إصبعها على كلمة أخرى فى القائمة . هى كلمة « الرغبة فى التشاجر » وشرعت فى العمل بمقدرة نسائية حقة على مضايقة الغير . وفى هذه المرة تفوق عليها جريشا ، فما من شخص يستطيع أن يباريه فى المقدرة على إصراره على رأيه وهو يجادل غيره .

وقال تورتسوف بلهجة تنم عن الرضا : « وها قد رأيتم دليلا جديداً على جدوى طريقتى » . ثم شرع يجرى تمارين متشابهة مع جميع الطلبة الآخرين .

ضعوا أى خصائص أو حالات نفسية إنسانية أخرى تختارونها فى تلك القائمة، تجدوها كلها ذات فائدة من حيث إمدادكم بألوان وظلال جديدة لكل تبادل للأفكار والمشاعر تقريبا . كما أن صور التباين الصارخة وعنصر المفاجأة مفيدة هى الأخرى .

إن هذه الطريقة ذات فاعلية بالغة فى المواقف الدرامية والتراجيدية : فلكى تقوى التأثير ، فى موقف تراجيدى بنوع خاص ، يمكنك أن تضحك فجأة كما لو كنت تقول : « إن الطريقة التى يتعقبنى بها القدر لا يمكن وصفها إلا بأنها طريقة مضحكة . . أو إننى فى مثل هذا اليأس لا يسعنى أن أبكى ؛ إنما لا أستطيع إلا أن أضحك » .

وما عليك إلا أن تفكر فيما هو مطلوب من جهازك الوجهى والصوتى والجسدى إذا كان له أن يستجيب لأدق ألوان هذه المشاعر التى يجيش بها العقل الباطن . فكر فيما هو مطلوب منك من مرونة فى التعبير . ومن حساسية مرهفة ، ومرانة وسيطرة وتمكن ؛ إن مقدرتك على التعبير بوصفك فنانا تجتاز هنا اختباراً قاسيا من حيث ما يجب عليك أن تحققه من تكيفات فى أثناء اتصالك بالممثلين الآخرين على المسرح . ولهذا السبب وجب أن تعنى بإعداد جسمك ووجهك وصوتك الإعداد المناسب . وأنا أشير إلى هذا الآن إشارة عابرة فقط ؛ ولأنى آمل أن يجعلك هذا أكثر شعوراً بضرورة التمرينات الصوتية . وسيأتى الوقت الذى نبحث فيه بطريقة أكثر استفاضة مسألة إنماء خصائص التعبير الخارجية .

ولم يكد الدرس ينتهى ويتهيأ تورتسوف للرحيل ؛ حتى ارتفع الستار، فرأينا حجرة جلوس ماريا وهى مزدانة تماما . وعندما صعدنا إلى خشبة المسرح لنتفقد الحجرة وجدنا لافتات على الحائط كتب عليها الآتى :

١ — الضبط الداخلى لسرعة الإيقاع .

٢ — التصوير الداخلى للشخصية .

٣ — السيطرة والصقل .

٤ — التزام قواعد أخلاقية وأخذ النفس بنظام معين فى أثناء العمل الإبداعى . . .

٥ — الجاذبية المسرحية

٦ — المنطق والترابط

وقال تورتسوف: يوجد حولنا هنا كثير من اللافتات ؛ بيد أن ملاحظاتى عليها يجب أن تكون قصيرة فى الوقت الحاضر ؛ توجد فى عملية الخلق أو الإبداع عناصر ضرورية كثيرة لم نفرزها بعد لنستخلص أحسنها. ومشكلتى هى ما يأتى : كيف يمكننى أن أتكلم عن عناصر الخلق هذه دون أن أحيد عن منهجى المعتاد الذى يتلخص فى البدء بأن أجعلكم تشعرون بما تدرسون عن طريق المثل العملى الحى ؛ وأن أصل بكم بعد ذلك إلى النظريات ؟ كيف يمكننى أن أناقشكم اليوم فى موضوع ضبط سرعة الإيقاع الداخلى غير المرئى أو التصوير الداخلى غير المرئى للشخصية ؟ وأى مثل أستطيع أن أضربه لكم لإيضاح شروحى إيضاحا عمليا .

يبدو لى أن من الأسهل الانتظار إلى أن ننتهى من البحث فى الإيقاع الخارجى وفى التصوير الخارجى للشخصية ؛ لأن بإمكانكم تصوير هذين بأفعال جسمانية كما يمكنكم أن تحسوا بهما إحساسا داخلياً فى الوقت نفسه.

وكذلك كيف يمكننى أن أتكلم بوضوح عن السيطرة وليس بين أيديكم مسرحية أو دور يتطلب منكم سيطرة مستمرة فى أثناء عرضه والقيام بتمثيله ؟ وأعود فأعتذر بالعذر نفسه ، حين لا أستطيع أن أتكلم عن الصقل وليس لدينا شىء نصقله .

ولا جدوى كذلك الآن من البحث فى الأصول الأخلاقية الواجب اتباعها فى الفن أو فى النظام على المسرح فى أثناء العمل الإبداعى ، فى حين

أن معظمكم لم يقف قط على خشبة المسرح إلا وهو يؤدى الاختبار .

وأخيراً ما الذى أستطيع أن أقوله عن الجاذبية فى حين أنكم لم تتمرسوا قط بسيطرتها وتأثيرها على جمهور يتكون من آلاف المتفرجين»؟

أما المنطق والترابط فهما كل ماتبقى فى القائمة . ويبدو أنى تكلمت فى هذا الموضوع كثيراً وبإفاضة ، وكان برنامجنا كله مشبعاً بالحديث عنهما وسيبقى كذلك .

وهنا سألته فى دهشة : متى حدثتنا فى هذا الموضوع .

وعند ذلك صاح تورتسوف ، وقد استولت الدهشة عليه بدوره : ماذا تعنى بقولك متى ؟ لقد تكلمت عنه فى كل مناسبة ممكنة ، ونوهت بأهميته فى أثناء دراستنا للفروض السحرية وللظروف القائمة ،وبالأحرى الظروف التى نمثل فى ظلها ، وعندما كنتم تقومون بتمارين عن الحركة الجسمانية وبخاصة فى أثناء تقرير موضوعات لتركيز الانتباه ، واختيار أهداف مستمدة من الوحدات . لقد كنت فى كل خطوة أصر على أتباع أشد أنواع المنطق صرامة فى عملكم .

أما ماتبقى من قول فى هذا الموضوع فسيجد مكانه الملائم من وقت لآخر ونحن نسير بعملنا قدما ، ولذلك فلن أقول شيئا خاصا الآن . وإنى أخشى أن أفعل فى الواقع ؛ أخشى أن أنزلق إلى الفلسفة وأن أحيد عن سبيل الشرح العملى .

وهذا هو السبب فى أنى اكتفيت بذكر هذه العناصر المختلفة ، حتى أجعل القائمة كاملة . وسنعود إليها فى الوقت المناسب لكى نطرحها على بساط البحث بطريقة عملية ، وسوف نتمكن فى النهاية من استخلاص نظريات من ذلك البحث .

وبذا نكون قد وصلنا - مؤقتا - إلى نهاية دراستنا للعناصر الداخلية اللازمة لعملية الخلق عند الممثل . وسأضيف فقط أن العناصر التى ذكرتها اليوم تساوى العناصر التى درسناها من قبل بتفصيل أكبر من حيث كونها مهمة وضرورية فى إيجاد الحالة النفسية الداخلية الصحيحة .

الباب الثاني عشر

القوى المحركة الداخلية

— ١ —

— والآن وقد طرحنا على بساط البحث جميع « عناصر » طريقة الأداء النفسية الفنية ومناهجها ، نستطيع أن نقول أن أداتنا الداخلية على استعداد للقيام بعملها ، وكل مانحتاجه هو موسيقار فذ ليعزف عليها ، فمن عسى أن يكون هذا الأستاذ ؟

وقد بادر عدد كبير من الطلبة بقولهم : « نحن » .

— ومن عسى أن يكون « نحن » هؤلاء ؟ أين يوجد ذلك الشيء الخفى المدعو « نحن » ؟

وهنا أخذنا نورد قائمة بأسماء القوى الإبداعية المختلفة .

« خيالنا ، انتباهنا ، مشاعرنا »

وقد هتف ڤانيا قائلا : « المشاعر . إنها أهم عنصر يلزمنا » .

ويجيبه المدير : إنى أوافقك . أشعر بدورك ، وعندئذ تنسق فى الحال جميع أوتارك الداخلية ، ويبدأ كل جهازك الجسمانى فى العمل . وبهذا نكون قد وجدنا أول وأهم أساتذتنا — أعنى — الشعور .

ثم أضاف قائلا : ولكن ليس الشعور لسوء الحظ طيعا أو على استعداد لتلقى الأوامر . وبما أنك لا تستطيع أن تبدأ عملك ، مالم يتصادف أن تعمل مشاعرك من تلقاء ذاتها ، فمن الضرورى أن تلجأ إلى أستاذ آخر ، فمن عسى أن يكن هذا الأستاذ ؟

ويقول له ثانيا فى لهجة جازمة : « الخيال » .

ويجيبه المدير : حسن جداً . تخيل شيئاً ما إذن ، ودعنى أشاهد جهازك الخلاق وقد بدأ يعمل .

— وما الذى يمكن أن أتخيله ؟

— وكيف لى أن أعرف ؟

— يجب أن يكون لدى هدف ما ، افتراض ما . . .

— ومن أين يمكنك الحصول عليهما ؟

وهنا يقول جريشا : من الممكن أن يوحى بهما عقلى .

— إذن فالعقل هو الأستاذ الثانى الذى نبحث عنه ، إنه يبدأ الخلق أو الإبداع وهو الذى يوجهه .

وعند ذلك وجهت السؤال التالى : هل الخيال عاجز عن أن يكون أستاذاً ؟

ويجيبنى : تستطيع أن ترى بنفسك أنه يفتقر إلى توجيه .

ويسأله ثانيا : وما رأيك فى الانتباه ؟

ويجيبنى بقوله : دعونا ندرسه . ما هى وظائفه ؟

وعند ذلك يدلى الطلبة بإجابات مختلفة من بينها : إنه يسهل عمل المشاعر، والعقل والخيال والإرادة .

وأضفت أنا : إن الانتباه يشبه عاكسا ضوئيا . إنه يلقى أشعته على موضوع ما يقع عليه الاختيار، ويثير اهتمام أفكارنا ومشاعرنا ورغباتنا به .

وهنا يتساءل المدير : وأى شىء فينا يدلنا على الموضوع ؟

فيقول بعضنا : العقل .

ويقول البعض : الخيال .

ويقول آخرون : الظروف القائمة .

ويقول غير هؤلاء وهؤلاء : الأهداف .

وعند ذلك يقول المدير : فى هذه الحالة، تختار كل هذه العناصر الموضوع وتشرع فى العمل فى حين أن الانتباه يجب أن يقتصر عمله على القيام بدور مساعد .

وهنا أقول متابعاً : إذا لم يكن الانتباه واحداً من الأساتذة ، فماذا عساه أن يكون ؟

وبدلا من أن يدلى تورتسوف بإجابة مباشرة اقترح علينا أن نصعد إلى خشبة المسرح ونقوم بتمثيل التمرين الذى كنا قد سئمناه أشد السأم ، تمرين الرجل المجنون .

وقد صمت الطلبة فى البداية ، ونظر كل منهم إلى الآخر ، وهم يحاولون أن يحملوا أنفسهم على القيام ، وأخيراً نهضنا الواحد منا تلو الآخر واتجهنا يبطء إلى المسرح . ولكن تورتسوف استوقفنا ليقول :

أنا مسرور لأنكم سيطرتم على أنفسكم ، ولكن على الرغم من أنكم أبديتم الدليل عن قوة الإرادة فى تصرفاتكم فإن هذا لا يكفى للوفاء بغرضى إذ يجب على أن أوقظ فيكم شيئا أكثر حيوية ، أكثر حماسة ، نوعا من الرغبة الفنية . . . أريد أن أراكم متلهفين على الذهاب إلى المسرح ، ممتلئين نشاطاً وحركة .

وهنا انفجر جريشا يقول : لن تحصل منا على ذلك أبداً بهذا التمرين القديم . . »

ويجيبه تورتسوف فى عزم : ومع ذلك فسأحاول .

هل لاحظتم أنكم بينما كنتم تتوقعون أن يدخل المجنون الهارب عنوة من الباب الأمامى، إذا به يتسلل فى الواقع عن طريق السلالم الخلفية ،ويقرع الباب الخلفى بعنف ؟ فلنفرض أن ذلك الباب هزيل البنيان، وأنه ينهار . فما الذى تفعلونه فى هذه الظروف الجديدة — قرروا !

فانهمك الطالبة فى التفكير ، وتركز انتباهم جميعاً ، وهم يتدبرون مشكلتهم ويفكرون فى إيجاد حل لها ، إنهم مطالبون بإقامة متاريس جديدة. تحول دون دخول هذا المجنون .

وبعد ذلك اندفعنا إلى المسرح ، ودبت الحركة فى أرجائه . وكان هـذا أشبه جداً بالأيام الأولى من عامنا الدراسى ، وذلك عندما كنا نقوم بأداء هذا التمرين نفسه لأول مرة .

ولخص تورتسوف الموضوع على النحو الآتى :

عندما اقترحت أن تمثلوا هذا التمرين ، حاولتم أن تحملوا أنفسكم على القيام به ، ضد رغباتكم ، ولكنكم لم تتمكنوا من إجبار أنفسكم على الرضا عنه أو على ما يغريكم بتمثيله .

وبعد ذلك أضفت افتراضا جديداً ، وعلى أساس ذلك الافتراض خلقتم لأنفسكم هدفا جديداً أو رغبة جديدة ، وكانت هذه الرغبة أو الرغبات الجديدة ذات طابع « فنى » ومن ثمة أشاعت الحماسة فى العمل . والآن أخبرونى من هو الأستاذ الذى يقوم بالعزف على آلة الإبداع ؟ .

وأجمع الطلبة على إجابة واحدة هى : « أنت » .

وهنا يقول تورتسوف مصححاً : بل كان عقلى هو ذلك الأستاذ إذا توخينا الدقة ، بيد أن عقلكم يستطيع أن يقوم بالشىء نفسه فيكون قوة محركة فى حياتكم النفسية وذلك فى عمليات الخلق التى تقومون بها .

وإذن فقد أثبتنا أن الأستاذ الثانى هو العقل أو الفكر . فهل ثمة أستاذ ثالث ؟

وهل يمكن أن يكون هذا الأستاذ الثالث هو الإحساس بالصدق وإيماننا به ؟ إذا صح ذلك فإنه يكفى أن نؤمن بشىء ما ، لكى تنهض جميع قوانا الخالقة إلى العمل .

ويسأله أحدهم : أن نؤمن بماذا ؟ .
فيجيبه المدير : وكيف لى أن أعرف ؟ هذا شأنكم أنتم .

ويستدرك بول قائلا : يجب أولا أن نخلق حياة لروح إنسانى في الدور وعند ذلك نستطيع أن نؤمن بذلك .

ويسأله المدير : وعلى ذلك فإن إحساسنا بالصدق ليس هو الأستاذ الذى نبحث عنه . فهل يمكن أن نجده فى الاتصال الوجدانى أو فى التكيف ؟

فقال بول : إذا أردنا أن نحقق الاتصال الوجدانى فيما بيننا ، فيجب أن تكون لدينا أفكار ومشاعر متبادلة .

— جد صحيح ؟ .
ويساهم فانيا فى النقاش بقوله : إنها الوحدات والأهداف .

فقال تورتسوف شارحا : ليس ذلك عنصراً . إنه لا يمثل إلا منهجا فنيا فقط لانبعاث الرغبات والآمال الداخلية الحية . وإذا استطاعت تلك الأشواق تحريك جهازكم الخالق إلى العمل وتوجيهه روحيا فإن .. .

فهتفنا جميعا فى نفس واحد :إنها تستطيع بالتأكيد .

— فى هذه الحالة نكون قد عثرنا على أستاذنا الثالث، ألا وهو: «الإرادة» وعلى هذا يكون لدينا ثلاثة محركات دافعة فى حياتنا النفسية — ثلاثة أساتذة يعزفون على أوتار أرواحنا .

ولم يعدم جريشا ، على عادته ، أن يبدى اعتراضا ؛ لقد ذهب إلى أنه لم يحدث حتى تلك اللحظة تنويه بالدور الذى يقوم به «العقل والإرادة» فى العمل الإبداعى فى حين أننا استمعنا إلى الكثير عن « الشعور » .

ويسأله المدير : هل تعنى أنه كان ينبغى لى أن أخوض فى نفس التفاصيل فيما يتعلق بكل قوة من القوى المحركة الثلاث ؟ .

ويجيبه جريشا : كلا بالطبع ، ولماذا تقول « نفس » التفاصيل ؟
— وكيف يمكن أن يكون الأمر مختلفا ؟ بما أن هذه القوى الثلاث تشكل

ثالوثا مهيمنا ، ترتبط أجزاؤه وتتشابك تشابكا لا انفصام له ، فإن ما تقوله عن إحداها يقال عن الآخرين بالضرورة . هل كنت تريد أن تستمع إلى تكرار كهذا ؟ إفرض أنى أناقش معكم هذه « الأهداف » الإبداعية ، وكيف نقسمها ونختارها ونسميها ، أفلا تشترك المشاعر فى هذا العمل ؟

وقد وافق الطلبة قائلين : إنها تشترك بالطبع .

ويسألهم تورتسوف : وهل تكون « الإرادة » غائبة ؟

ونجيبه : لا ، إن لها علاقة مباشرة بالمشكلة .

— إذن فقد كان يجب على أن أقول نفس الشيء تقريباً مرتين .

والآن ماقولكم عن « العقل » ؟

ونقول : إنه يشترك فى كل من تقسيم الأهداف وتسميتها .

— وإذن فقد كان ينبغى أن أكرر نفس ماقلته للمرة الثالثة .

خليق بكم أن تحمدوا لى محافظتى على اصطباركم وتوفيرى لوقتكم . ومع ذلك فثمة شيء من الحق ، وإن كان ضئيلا جداً ، يمكن أن يبرر اعتراض جريشا .

إننى أعترف فعلا بأنى أميل إلى الناحية العاطفية فى العمل الإبداعى ، وأنا أفعل ذلك متعمداً لأننا نميل أكبر الميل إلى إغفال الشعور .

إن لدينا بوجه عام عدداً كبيراً جداً من الممثلين الذى يعتمدون فى فنهم على عقولهم ، ومسرحيات عاطفية قوية أخرجت على أصول عقلية أكثر مما ينبغى . ويندر جداً أن نشاهد أعمالا إبداعية عاطفية حية وصادقة .

— ٢ —

إن سلطان هذه القوى المحركة يزداد عن طريق نشاطها المشترك المتبادل

فكل منها تسند الأخرى وتحثها ، ويترتب على ذلك أنها تعمل دائما فى وقت واحد وفى اتصال وثيق . وعندما نشرك عقولنا فى العمل فإننا نحرك — فى الوقت نفسه — إرادتنا ومشاعرنا ، ونحن لانستطيع الخلق والإبداع فى حرية وانطلاق إلا عندما تتعاون هذه القوى فيما بينها فى تآلف وانسجام .

وعندما يؤدى فنان أصيل نجوى هاملت : «وجود أو لاوجود» ، فإننا نتساءل : هل يعرض علينا مجرد عرض — أفكار المؤلف وينفذ المهمة التى أشار بها المخرج فحسب ؟ كلا ، إنه يضع فى تلك الأبيات الكثير من تصوره الخاص للحياة .

إن مثل هذا الفنان لايتكلم بلسان « هاملت» خيالى ، بل هو يتكلم بصفته الشخصية باعتباره إنسانا وضع فى الظروف التى تخلقها المسرحية . إن أفكار المؤلف ومشاعره وتصوراته ومنطقه تتحول إلى أفكار ومشاعر وتصورات ومنطق الممثل نفسه . ومن ثمة ، فلا يكون غرضه الوحيد هو أداء هذه الأبيات بحيث تصبح « مفهومة » ، بل من الضرورى بالنسبة له أن « يشعر » المتفرجون بعلاقته الداخلية بما يقول ، ويجب عليهم أن يتتبعوا « إرادته » الإبداعية الشخصية ورغباته هو نفسه . وتكون القوى المحركة لحياته النفسية متحدة فى الفعل ، ومعتمدة الواحدة منها على الأخرى . وهذه القوى المركبة لها أهميتها البالغة بالنسبة لنا نحن الممثلين ، ونحن نرتكب خطأ جسيما إذا لم نستخدمها لتحقيق أهدافنا الفعلية . ومن ثم فنحن فى حاجة إلى إقامة منهج فنى ونفسى مناسب يكون أساسه الإفادة من التأثير المتبادل بين عناصر هذا الثالوث المهيمن ، لا لكى نبث فى تلك العناصر الحياة بواسطة الوسائل الطبيعية فحسب ، بل لكى نستخدمها لتحريك العناصر الإبداعية الأخرى أيضا .

وفى بعض الأحيان تعمل هذه القوى تلقائيا ، وبطريقة لا شعورية وفى مثل هذه الظروف المواتية ينبغى أن نستسلم لتيار نشاطها . ولكن ماذا

يجب علينا أن نعمل عندما لاتستجيب تلك القوى ؟

نستطيع فى مثل هذه الأحوال أن نتجه إلى إحدى قوى هذا الثالوث ، ولكن اتجاهنا إلى العقل مثلا ، لأنه يستجيب أكثر من غيره للأوامر ، فيدرس الممثل الأفكار المتضمنة فى سطور دوره ، حتى يصل إلى تصور معناها . وهذا التصور سوف يؤدى بدوره إلى رأى يتعلق بهذه السطور ، ولسوف يؤثر هذا الرأى بالتالى على مشاعر الممثل وإرادته .

وقد سبق أن رأينا تطبيقات عملية كثيرة تثبت هذه الحقيقة ، وتستطيعون أن تعودوا بأذهانكم إلى بدايات تمرين المجنون : لقد قدم لنا العقل العقدة (Plot) والظروف المحيطة بها ، وخلقت لنا هذه الظروف تصورا للوقائع ، وقد أثر ذلك جميعه فى مشاعركم وإرادتكم وترتب على ذلك أنكم قمتم بتمثيل المشهد ببراعة وهذا مثل رائع للدور الذى يقوم به « العقل » فى البدء بعملية الخلق ، بيد أنه من الممكن معالجة مسرحية أو دور من ناحية المشاعر إذا استجابت العواطف استجابة مباشرة ، وعندما تستجيب بالفعل على هذا النحو ، تنتظم الأمور بطبيعتها ، فيتأهب « التصور » للظهور وتتبدى صور منطقية ، ويعملان معا على تحريك « إرادتك »

ولكن عندما يرفض الشعور الاستجابة للإغراء ، فأى منبه مباشر يمكننا استخدامه ؟ إننا نجد المنبه المباشر للعقل فى الأفكار المأخوذة من نص المسرحية ، أما بالنسبة للشعور فيجب أن نبحث عن وحدة الإيقاع (السرعة النسبية الزمنية للإيقاع) (Tempo-Rhythm) الكامنة تحت العواطف الداخلية والأفعال الخارجية الموجودة فى الدور .

ويستحيل على أن أناقش هذه المسألة الهامة الآن ، لأنه يجب أولا أن يكون لديكم قدر معين من الاستعداد الذى يمكنكم من أن تفهموا بعمق كافة الأشياء الهامة ذات الدلالة والتى لاغناء عنها — أضف إلى ذلك أننا لانستطيع أن ننتقل فى الحال إلى دراسة هذه المشكلة لأن ذلك يضطرنا إلى

أن نقفز قفزة كبيرة إلى الأمام، ولأنه قد يعرقل الخطوات التدريجية لبرنامج عملنا وهذا هو السبب فى أنى سأترك هذه النقطة وسأتناول بالبحث طريقة تنبيه « الإرادة » إلى العمل الإبداعى ..

تتميز الإرادة عن العقل ، الذى يتأثر بالفكر بصفة مباشرة ، وعن المشاعر التى تستجيب فوراً لوحدة الإيقاع (السرعة النسبية الزمنية للإيقاع) فى أنه ليس ثمة منبه مباشر نستطيع به التأثير فى الإرادة .

فقلت : وماذا ترى عن الهدف ؟ ألا يؤثر ذلك فى رغبتك الإبداعية وبالتالى فى إرادتك ؟

إن ذلك يتوقف على نوع الهدف . فإذا لم يكن يتسم بجاذبية خاصة فلن يكون له أى تأثير . وقد يلزم استخدام وسائل مصطنعة لشحذه وجعله حياً وجذاباً . ومن ناحية أخرى فإن الهدف الجذاب يكون له بالفعل تأثير مباشر وفورى. إلا أن هذا التأثير لا يكون على الإرادة. بل تنصب جاذبيته على العواطف ، فتجرف مشاعرك أولا ، أما الرغبات فتلى ذلك . ولذلك فإن تأثير الهدف على إرادتك تأثير غير مباشر .

وهنا يقول جريشا متلهفا على إبراز ما تراءى له من تناقض : ولكنك كنت تقول لنا: إن الإرادة والشعور لا ينفصلان، فإذا أثر هدف على أحدهما فإنه يؤثر بالطبع على الآخر فى نفس الوقت .

ويجيبه المدير بقوله: أنت على حق تماما ، إن الإرادة والشعور كالإله « يانوس » ذى الوجهين ، ففى بعض الأحيان تكون الغلبة للشعور ، وفى أحيان أخرى ترجح كفة الإرادة أو الرغبة . ونتيجة لذلك تؤثر بعض الأهداف على الإرادة أكثر مما تؤثر على الشعور ، بينما تعمل أهداف أخرى على تقوية العواطف على حساب الرغبة . وسواء كان هذا أو ذاك ، وسواء تم التأثير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، فإن الهدف منبه ممتاز وهو من العوامل التى نتلهف لاستخدامها .

وبعد لحظات قليلة استطرد تورتسوف يقول :

والممثلون الذين ترجح كفة مشاعرهم على كفة أذهانهم يغلبون الناحية العاطفية بالطبع فى أثناء تمثيلهم أدوراً من قبيل دور روميو أو عطيل ، والممثلون الذين تكون الإرادة أقوى خصائصهم قيتميزون بأن يمثلوا ماكبث أو براند لأنهم بذلك يبرزون الطموح أو التعصب . والطراز الثالث يؤكد — من غير قصد — تأكيداً أكثر مما ينبغى، النواحى الفكرية من دور كدور هاملت أو ناتان الحكيم .

ومن الضرورى على أى حال ، ألا يسمح لأى من العناصر الثلاثة بأن يقضى على العنصرين الآخرين ، فإن ذلك يفسد التوازن والتناسق اللازم . وفننا يعترف بهذه الطرز الثلاثة جميعا ، وهذه القوى الثلاث تقوم كلها بأدوار رئيسية فى عملها الإبداعى . والطراز الوحيد الذى نرفضه باعتباره أكثر جموداً وأكثر تقيداً مما ينبغى بالمقاييس العقلية هو ذلك الطراز الناجم عن التقدير المنطقى العقيم .

ويسود الصمت فترة ثم يختتم تورتسوف الدرس بالعبارة التالية :

أنتم الآن أثرياء ، فتحت تصرفكم عدد عظيم من العناصر لاستخدامها فى خلق حياة روح إنسانى فى أى دور من الأدوار .

وهذا عمل عظيم وإنى أهنئكم .

الفصل الثالث عشر

الخط المتصل

— ١ —

قال لنا المدير فى مستهل درسه الجديد : والآن .. لقد ضبطت أوتار آلتكم الموسيقية الداخلية ، وأصبحت مستعدة للعزف .

تصوروا أننا قررنا إخراج مسرحية يقوم فيها كل منكم بدور رائع، فماذا كان يمكن أن تفعلوا عند عودتكم إلى بيوتكم ، بعد القراءة الأولى لتلك المسرحية ؟

وهنا يندفع ڤانيا قائلا : نمثل .

أما ليو فيقول: إنه كان فى هذه الحالة يحاول أن يتصور نفسه فى دوره . وتقول ماريا : إنها كانت تذهب إلى ركن فى مكان قصى وتحاول أن تستشعر دورها وتتأثر به .

أما أنا فقد انتهيت إلى أنى كنت أبدأ بالافتراضات التى تتضمنها المسرحية ، وأضع نفسى فيها . وأما پول فقد قال : إنه كان يقسم المسرحية إلى وحدات صغيرة .

وعند ذلك يقول المدير شارحاً: وبعبارة أخرى كنتم جميعاً تستخدمون قواكم الداخلية لتتحسسوا روح الدور .

وسيتحتم عليكم أن تقرءوا المسرحية مرات عديدة ، إذ لا يستطيع

الممثل إلا فيما ندر من الأحوال، أن يستوعب أهم مافى دورجديد فى الحال، وأن يتأثر به تأثراً بالغا يمكنه من خلق روح الدور كله فى دفقة واحدة من دفقات الشعور. إن مايحدث فى أغلب الأحيان هو أن عقله يدرك أولا معنى النص إدراكا جزئياً، ثم تتأثر عواطفه تأثراً خفيفاً، وتحرك فيه أشواقا غامضة.

إن فهمه للمغزى الداخلى لمسرحية ما يكون — بالضرورة — فى أول الأمر فهما عاما أكثر مما ينبغى. وهو لا يصل عادة إلى أعماق المسرحية إلا بعد أن يدرسها بعناية، وذلك بتتبع الخطوات التى اتخذها المؤلف عند كتابته لها.

فإذا لم تترك القراءة الأولى للنص انطباعا — ذهنياً أو عاطفياً — فماذا ينبغى للممثل أن يفعل ؟

يجب عليه فى هذه الحالة أن يقبل استنتاجات الآخرين وأن يبذل جهداً أكبر للنفاذ إلى معنى النص. وعن طريق المثابرة يمكنه أن يستخلص تصوراً غامضا عن الدور، يجب عليه بعد ذلك أن ينميه. وأخيراً تنجذب قواه المحركة الداخلية إلى العمل.

وإلى أن يصبح هدفه واضحاً فإن اتجاه نشاطه يظل غير واضح الصورة ولا يشعر من دوره إلا بلحظات فردية لا رابط بينها.

وليس مما يدعو إلى الدهشة أن يظهر تيار أفكاره ورغباته وعواطفه ثم يختفى فى هذه الفترة، ولو أننا رسمنا رسماً بيانيا لهذا التيار، لكان خطه مفككا ومتقطعا.. ولن يمكن أن يبرز هذا الخط البيانى فيكون بالتدريج خطاً واحداً متصلا إلا عندما يهتدى الممثل إلى فهم أعمق لدوره، وإدراك تام لهدف الدور الأساسى، وفى تلك اللحظة فقط يكون من حقنا أن نتحدث عن بداية العمل الإبداعى.

— ولماذا فى تلك اللحظة بالذات ؟

وبدلا من أن يجيب المدير على هذا السؤال شرع يقوم — بذراعيه ورأسه وجسمه — بحركات لا صلة بينها . ثم سألنا :

هل يمكنكم أن تقولوا : إننى كنت أرقص ؟

فأجبنا بالنفى ، وعندئذ أخذ يؤدى — وهو لا يزال جالساً — سلسلة من الحركات التى تنساب فى انسجام الواحدة تلو الأخرى فى تتابع متصل .

وسألنا : هل يمكن تكوين رقصة من تلك الحركات التى رأيتموها ؟

فوافقنا جميعاً على أن ذلك ممكن ، فأخذ يردد أنغاما عديدة ، تاركا بين الواحدة منها والأخرى فترات من الصمت الطويل . ثم سألنا :

« هل هذه أغنية ؟ »

فأجبنا : « لا »

— وهذه ؟ وأخذ ينشد لحنا حلوا رنانا

— نعم . .

وبعد ذلك أخذ يرسم بعض الخطوط التى كان يرسلها عفوا ولا صلة بينها على قطعة من الورق وسألنا عما إذا كان ذلك رسماً ، ولما أنكرنا أنه كذلك رسم عدداً قليلا من الخطوط الطويلة الرشيقة المنحنية ، اعترفنا فى الحال بأنها يمكن أن تدعى رسماً .

ثم سألنا : هل ترون أنه يجب أن يكون لدينا فى كل فن « خط متصل » هذا هو السبب فى أننى أقول : إن العمل الإبداعى يبدأ عندما يصبح الخط وحدة متصلة .

وهنا يعترض جريشا قائلا : ولكن هل يمكن حقا أن يوجد خط لا ينقطع أبداً سواء فى الحياة الواقعية أو فوق خشبة المسرح ، وهذا أقل احتمالا بكثير ؟

ويقول المدير موضحا : من المحتمل أن يكون هذا الخط موجوداً ، لكنه لا يوجد فى إنسان عادى . إنه لا بد من وجود بعض لحظات التوقف فى الأصحاء من الناس . إن الأمر يبدو كذلك على الأقل ، إلا أن الشخص من هؤلاء يظل حيا فى أثناء لحظات التوقف هذه . إنه لا يموت ، ولذا فإن خطا من نوع ما ، يظل موجوداً ولا ينقطع .

فلنتفق على أن الخط المستمر المعتاد هو خط توجد فيه بعض لحظات التوقف الضرورية .

وقبيل نهاية الدرس قال المدير : إننا لا نحتاج إلى خط واحد بل إلى خطوط عدة لتصوير اتجاه مختلف ضروب نشاطنا الداخلية .

إذا انقطع الخط على المسرح ، فإن الممثل لا يعود يفهم ما يقال أو ما يصنع ، ولا يعود يشعر بأى رغبات أو مشاعر . إن الممثل والدور يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة . وذلك هو ما يهب الحياة والحركة للشيء الذى يقوم الممثل بأدائه . فإذا توقفت تلك الخطوط ، توقفت الحياة ، وإذا دبت الحياة فيها من جديد استؤنفت الحياة . ولكن هذا الموت وذاك البعث اللذين يتناوبان الدور بتلك الصورة المضطربة ليسا شيئا طبيعياً ولا مألوفا ، إذ يجب أن يكون للدور وجوده المستمر وخطه المتصل غير المتقطع .

— ٢ —

لقد وجدنا فى الدرس الأخير وجوب وجود خط متصل كامل فى فننا ، كما هو الحال فى أى فن آخر ؛ فهل تحبون أن أبين لكم كيف يصنع هذا الخط ؟

وقد هتفنا : مؤكد

فقال وهو يلتفت إلى ڤانيا: إذن قل لى ياڤانيا: ماذا فعلت اليوم من لحظة استيقاظك إلى أن جئت هنا .

وهنا أخذ زميلنا النشيط يبذل جهوداً شاقة ليركز ذهنه فى الإجابة على هذا السؤال ، ولكنه وجد من الصعب أن يوجه انتباهه إلى الماضى . وعند ذلك قدم إليه المدير هذه النصيحة لكى يعينه .

لكى تتذكر الماضى لا تحاول أن تتجه إلى الحاضر . بل ارجع من الحاضر إلى النقطة التى تود أن تصل إليها فى الماضى . فمن الأسهل أن تعود إلى الخلف ، ولا سيما عندما يكون اهتمامك منصبا على الماضى .

ولما أبطأ على ڤانيا فهم تلك الفكرة فى التــــو ، خف المدير إلى مساعدته قائلا :

— أنت الآن هنا تتكلم معنا . فماذا فعلت قبل ذلك ؟

— غيرت ملابسى .

— تغيير ملابسك عملية قصيرة قائمة بذاتها ، وهى تحتوى على عناصر من كل الأنواع المختلفة : إنها تشكل ما يمكن أن نسميه خطا قصيرا . وهناك العديد من هذه الخطوط فى أى دور . فمثلا :

ماذا كنت تفعل قبل أن تغير ملابسك ؟ »

— كنت ألعب السلاح وأقوم ببعض التمارين الرياضية .

— وقبل ذلك ؟

— دخنت سيجارة .

— وقبل ذلك ؟

— كنت فى درس الغناء .

وأخذ المدير يدفع ڤانيا إلى الوراء أكثر فأكثر حتى وصل إلى اللحظة التى استيقظ فيها من نومه ، ثم قال :

لقد جمعنا الآن طائفة متتابعة من الخطوط القصيرة ، أعنى من الأحداث التى مرت فى حياتك منذ الصباح الباكر ، والتى انتهت بنا إلى اللحظة الحاضرة. وكلها أحداث كانت محفوظة فى ذاكرتك . وأقترح ، لكى تثبتها ، أن تستعيد فى ذهنك هذه الأحداث المتتابعة عدة مرات وبنفس النظام .

واقتنع المدير بعد أن تم ذلك بأن ڤانيا لم يعد يشعر بتلك الساعات القليلة من الماضى القريب فحسب ، بل بأنه أفلح فى تثبيتها فى ذاكرته كذلك وهنا قال له :

والآن افعل الشىء نفسه ولكن بطريقة عكسية ، أى مبتدئا من اللحظة التى فتحت فيها عينيك هذا الصباح .

وقد فعل ڤانيا ذلك أيضاً عدة مرات . حتى قال له المدير :

والآن قل لى إن كان هذا التمرين قد ترك فى نفسك انطباعاً عقلياً أو عاطفيا يمكن أن تعتبره « خطا متصلا » نوعا ما فى « حياتك » اليوم ؟ هل هو كل متكامل تكون من « أفعال قائمة بذاتها » ومشاعر وأفكار وأحاسيس قائمة بذاتها أيضاً ؟

ثم أردف قائلا : إنى مقتنع أنك تفهم ، كيف تعيد بناء خط الماضى . والآن يا كوستيا دعنى أرك تفعل الشىء نفسه فى المستقبل ، وذلك فى النصف الباقى من اليوم .

وهنا سألت المدير : وكيف أعلم ماذا سيحدث لى فى المستقبل القريب؟

— ألست تعلم أن لديك مشاغل أخرى بعد هذا الدرس ، وأنك ستذهب إلى بيتك وتتناول عشاءك ؟ ألا تنوى أن تفعل شيئا هذا المساء ؟ أليس لديك زيارات تقوم بها ، أو مسرحية أو شريط سينمائى أو محاضرة ؟ إنك لا تعرف

أن نياتك ستتحقق، ولكنك تستطيع أن تفرض أنها ستتحقق . ومن ثم فإنه يجب أن تكون لديك فكرة ما عما يمكن أن تقوم به فى بقية اليوم . ألا تشعر بذلك الخط المتين، وهو يمتد فى المستقبل مثقلا بالهموم والمسئوليات وبالمباهج والأحزان ؟

إن فى النظر إلى المستقبل نوعا من الحركة ، وحيث توجد الحركة يبدأ خط .

فإذا ضممت هذا الخط إلى الخط الماضى فإنك تخلق خطا واحدا متكاملا يتدفق من الماضى، خلال الحاضر، إلى المستقبل، وذلك من لحظة استيقاظك فى الصباح إلى أن تغمض عينيك فى الليل . وهذه هى الطريقة التى تتصل بها الخطوط الصغيرة المتفرقة وتكون تياراً واحداً كبيراً يمثل حياة يوم بأكمله .

والآن افرض أنك فى فرقة تمثيل إقليمية تناوبية (من تلك الفرق التى لا يختص ممثلوها بأدوار معينة بل يقومون بأى دور يعهد به إليهم) [1] وإنه قد أسند إليك دور عطيل لتعده خلال أسبوع . فهل يمكن أن تشعر أن حياتك كلها ستنصب — خلال تلك الأيام — فى اتجاه واحد رئيسى لتحل مشكلتك بطريقة مشرفة ؟ ستكون هناك فكرة واحدة مهيمنة تستوعب كل شىء يؤدى إلى اللحظة الرهيبة التى تقدم فيها المسرحية .

---

(١) Stock-companies هى تلك الفرق التى لا تعرف نظام النجوم ، فاى ممثل فيها قد يمثل الدور الاول فى ماساة هاملت هذه الليلة او فى الحفلة النهارية ، فاذا هو فى حفلة الغد أو فى الحفلة المسائية يمثل دورا آخر قد يكون دورا هاما مثل دور بولونيوس او دورا تافها كدور رسول او خادم مثلا ، بينما يقوم بدور هاملت ممثل آخر ، ثم يقوم بدور هاملت بعد ذلك ممثل ثالث وهكذا . فى سائر الروايات ، بحيث لا يحتكر الدور ممثل واحد بعينه ، ومن هنا تسمى الفرق التى تتبع هذا النظام الفرق التناوبية — اى التى يتناوب جميع ممثليها جميع الادوار .

(أنظر قاموس الآداب العالمية لشبلى ص ٥٥٢ ودليل المسرح والمسرحيات لبرنرد سويل ص ٧٣٧ وغيرهما من الموسوعات) . « د.غ»

فقلت موافقا : « بالتأكيد . »

فقال المدير وهو يخطو بى فى استدلاله خطوة أخرى : وهل تشعر بذلك الخط الأكبر الذى يستمر خلال كل ذلك الأسبوع من الإعداد لدور عطيل ؟

وإذا وجدت خطوط تظل خطوطا متصلة أياماً وأسابيع ، أفلا يمكن أن نفترض أن ثمة خطوطا من هذا النوع المتصل غير المنقطع تظل أشهراً وأعواما بل حياة بأكلها ؟

إن كل هذه الخطوط الكبيرة تمثل التحام خطوط أصغر . وذلك هو مايحدث فى كل مسرحية وبالنسبة لكل دور . إن الحياة فى عالم الواقع هى التى تبنى الخط ، أما على المسرح فإن مخيلة المؤلف الفنية هى التى تخلق الخط فى صورة تشبه الحقيقة . ومع ذلك فإنه يعطينا خط مسرحيته نتفا ، وأجزاء منفصلة .

وعند هذه النقطة لم أملك إلا أن أسأله :

ولماذا يحدث ذلك ؟

ويجيبنى : لقد ذكرنا من قبل أن المؤلف المسرحى لايعطينا إلا دقائق قليلة فحسب من حياة شخصياته . إنه يحذف قدراً كبيرا مما يحدث خارج المسرح وفى كثير من الأحيان لايقول شيئا ألبتة عما وقع لشخصياته وهم خارج المنصة، ولاعما يجعلهم يتصرفون بالطريقة التى يتصرفون بها عندما يعودون إلى المسرح ، وعلينا أن نكمل مايتركه هو دون أن يذكر عنه شيئا ، فإن لم نفعل هذا لم نجد سوى نتف وقطع صغيرة مما يمكن أن نمثل بها حياة الأشخاص الذين نصورهم ، وحياتك على هذا النحو شىء غير ممكن ، ولذا وجب علينا نحن الممثلين أن نخلق خطوطاً متصلة نسبياً .

— ٣ —

لقد ابتدأ تورتسوف درسه معنا اليوم بأن طلب منا أن نستريح فى حجرة استقبال ماريا ، بقدر ما نستطيع إلى الراحة من سبيل، وأن نتحدث عن أى شىء نريد . وقد جلس البعض حول المائدة، وجلس آخرون بجانب الحائط حيث توجد بعض توصيلات لأضواء كهربائية .

وكان راحمانوف — المخرج المساعد — مشغولا بوضعنا جميعاً فى أوضاع ملائمة إلى حد أنه أصبح من الواضح أننا سنحظى بإيضاح آخر .

وبينما كنا نتحدث لاحظنا أن أنواراً مختلفة كانت تضاء وتطفأ،وكان جلياً أن هذا يحدث فيما له صلة بالشخص المتحدث ، وبما كنا نتحدث عنه ، فإذا تحدث راحمانوف أضاء نور بالقرب منه ؛ وإذا ذكرنا شيئا موضوعا على المائدة ألقى الضوء على ذلك الشىء فى الحال . ولم أستطع بادىء ذى بدء أن أفهم معنى للأنوار التى كانت تظهر ثم تختفى خارج حجرة جلوسنا ، وأخيراً استنتجت أن لهذا صلة بفترات الزمن ، مثال ذلك: أن النور فى الردهة كان يضاء إذا أشرنا إلى الماضى ، ويضاء نور حجرة الطعام عند ذكرنا الحاضر ، كما تضاء الصالة الكبيرة إذا ما تحدثنا عن المستقبل . ولاحظت أيضاً أنه ما يكاد نور ينطفىء حتى يضاء آخر . . وشرع تورتسوف يشرح لنا هذا فقال : إن ذلك يمثل السلسلة المتصلة للأشياء المتغيرة التى نركز عليها انتباهنا ، إما بشكل منظم متسق أو بطريقة ارتجالية ، فى الحياة الواقعية .

وهذا شبيه بما يحدث فى أثناء تمثيل إحدى المسرحيات ، إذ من المهم أن يشكل تتابع الأشياء التى تركز انتباهك عليها خطا مؤتلفا متصلا لا تباين فيه ،ويجب أن يبقى ذلك الخط على خشبة المسرح ، ويجب ألا يضل طريقه ولو مرة واحدة إلى قاعة النظارة .

ثم استطرد المدير فى شرحه قائلا : إن حياة شخص من الأشخاص أو دور من الأدوار تتكون من سلسلة من الأشياء المتغيرة لا تنتهى ، ومن فترات من الانتباه لاتنتهى أيضا ، وهذه الأشياء وتلك الفترات تكون وهى فى مستوى الحقيقة أو فى مستوى الخيال ، فى نطاق ذكريات الماضى أو أحلام المستقبل. وصفة الاتصال فى هذا الخط ذات أهمية قصوى للفنان، وينبغى لكم أن تتعلموا كيف تقيمونه فى أنفسكم . وسأبين لكم عن طريق الأضواء الكهربائية كيف يمكن أن يتدفق هذا الخط دون توقف من بداية دور إلى نهايته .

ثم طلب إلى واحمانوف أن يذهب إلى لوحة جهاز الإضاءة لكى يساعده ثم قال لنا : إنزلوا إلى مقاعد الصالة الأمامية .

هذه هى أحداث المسرحية التى سأمثلها : سيقام مزاد تباع فيه صورتان لرمبرانت (Rembrandt) . وفى أثناء انتظارى لوصول المزايدين، سأجلس إلى هذه المنضدة المستديرة مع خبير فى الصور ، وأتفق معه على الرقم الذى سنبدأ به المزاد . ولكى نفعل ذلك يجب أن نفحص كانتا الصورتين (وهنا أضىء نور ثم أطفىء على كل من جانبى المسرح كما أطفىء الضوء الذى فى يد تورتسوف) .

والآن نقوم بمقارنات ذهنية بين الصورتين وبين صور رمبرانت الأخرى الموجودة بالمتاحف فى الخارج . (وكان ثمة ضوء فى البهو الخارجى ، يمثل الصور المتخيلة فى الخارج ، فأخذ ينطفىء ثم يشتعل بالتبادل مع ضوئين على المسرح كانا يرمزان إلى الصورتين اللتين ستطرحان للبيع بالمزاد) .

ويقول المدير :

هل ترون تلك الأنوار الصغيرة القريبة من الباب ؟ إنها تمثل المشترين

غير المهمين . لقد اجتذبوا انتباهى وأنا أحييهم ، غير أننى أفعل ذلك دون حماسة كبيرة .

وإذا لم يظهر مشترون أهم من هؤلاء ، فلن أتمكن من رفع ثمن الصورتين ، ذلك هو مايدور فى خلدى . (وهنا تنطفىء جميع الأنوار إلا دائرة تحيط بتورتسوف ، وتمثل دائرة الانتباه الضيقة . وكانت الدائرة تتحرك معه وهو يذرع المسرح جيئة وذهابا بصورة عصبية)

ثم يقول : « انظروا ؛ إن المسرح كله والحجرات الواقعية خلفه تغمرها أضواء كبيرة . إن هذه الأضواء تمثل مندوبى المتاحف الأجنبية الذين أذهب لتحيتهم باحترام خاص » .

ولم يكتف بتصوير مقابلته لمديرى المتاحف ، بل أخذ يصور المزاد نفسه . وبلغ انتباهه أشد حالات التركز حدة عندما بلغت المزايدة أقصى درجاتها شدة ، وأخيراً صور لنا حالة الجيشان الذى اضطرب فى نفوس الموجودين بفيض باهر من الأضواء التى تأخذ العين وتسحر البصر . فكانت الأضواء الكبيرة تضاء معاً تارة ، وكل منها على حدة تارة أخرى ، خالقة صورة جميلة أشبه ببهر الأضواء الذى تحدثه صواريخ الألعاب النارية فى أجواز السماء .

ثم يسألنا : هل أمكن أن تشعروا بأن الخط الحى على المسرح كان متصلا ؟

وقد ذهب جريشا إلى أن تورتسوف لم يفلح فى إثبات ما كان يريد إثباته ، وأردف يقول :

أرجو أن تعذرنى لقولى هذا ، ولكنك أثبت عكس ماجهدت لإثباته أن هذه الأضواء لم تبين لنا خطا متصلا — وإنما بينت لنا سلسلة لا نهاية لها من النقاط المختلفة .

فقال تورتسوف يشرح وجهة نظره :

إن انتباه الممثل ينتقل باستمرار من شيء إلى آخر . وهذا التغير المستمر فى بؤر الانتباه هو الذى يكون الخط المتصل . ولو أن ممثلا تشبث بشيء واحد أثناء فصل بأكمله أو مسرحية بأكملها لاختل اتزانه الروحى ولأصبح ضحية فكرة ثابتة .

أما بقية الطلبة الآخرين فكانوا متفقين مع تورتسوف فى وجهة نظره ، وكانوا يحسون أن التطبيق العملى كان ناجحا وممتلئا حيوية .

وقال لهم وقد ظهرت عليه أمارات الرضا : هذا أفضل . . لقد قمت بما قمت به لأبين لكم ماينبغى أن يحدث دائماً على المسرح ، والآن سأوضح لكم ما ينبغى ألا يحدث ، وإن كان يحدث عادة .

انظروا ، إن الأضواء لاتظهر على المسرح إلا فى فترات متقطعة فحسب، فى حين أنها مشتعلة بصفة دائمة تقريبا هناك فى صالة المتفرجين .

أخبرونى :

هل يبدو لكم أمراً طبيعياً أن يشرد ذهن الممثل ومشاعره لفترات طويلة من الزمن ، فيجول بين النظارة أو بعيداً عن دار المسرح ؟ وأن ذهنه ومشاعره عندما يعودان إلى المسرح فإنما يكون ذلك للحظة قصيرة فقط ، ثم يشردان منه مرة أخرى .

إن الممثل فى هذا الضرب من التمثيل لا يكون ملكا لدوره ، كما لا يكون الدور ملكا للممثل ، إلا فى فترات طارئة .

ولكى تتجنبوا ذلك يجب أن تستعملوا كل قوتكم الداخلية لإقامة خط متصل .

الفصل الرابع عشر

حالة الإبداع الداخلية

— ١ —

عندما تفرغون من تجميع الخطوط التى تسير على هديها قوا كم الداخلية، فأين تذهب تلك الخطوط ؟ كيف يعبر عازف البيان عن عواطفه ؟ إنه يذهب إلى البيان ليفعل هذا . وأين يذهب الرسام ؟ « إلى لوحته وفرشاته وألوانه . وهذا هو الذى يفعله الممثل إذ يلجأ إلى أداته الروحية والجسمانية الخلاقة . ويتضافر عقله وإرادته ومشاعره لتعبئة جميع « عناصره » الداخلية . .

وهذه جميعاً تستمد الحياة من القصة الخيالية التى هى المسرحية فتجعلها تبدو أكثر واقعية ، كما تجعل أهدافها تقوم على أسس أفضل . وكل هذا يعين الممثل على الشعور بالدور ، وبما يكمن فى أعماقه من صدق ، كما يعينه على الإيمان بما يحدث على المسرح ، وبأن مايجرى فوقه شىء ممكن حقا ، وبعبارة أخرى : إن هذا الثالوث المكون من القوى الداخلية (أى العقل والإرادة والمشاعر) يتشكل بروح العناصر التى تهيمن عليها تلك القوى ، كما يتشكل بلونها وظلالها وأحوالها . إنه يستوعب مضمونها الروحى ، كما أنه يبتعث فيها الطاقة والقوة والعزم والشعور والفكر . إنه يطعم « العناصر » بهذه الجزئيات الحية للدور ؛ ومن عمليات التطعيم هذه ينبثق بالتدريج مانسميه « عناصر الفنان فى الدور » .

فسألناه : « وإلى أين تتجه تلك العناصر ؟ » .

— إلى نقطة ما بعيدة جداً ، تجذبها إليها عقدة المسرحية . إنها تتقدم نحو الأهداف الإبداعية الخلاقة، تحثها الأشواق الداخلية، والطموح والحركات الكامنة فى شخصية كل دور من الأدوار . وتدفعها الأهداف التى ركزت عليها انتباهها إلى الاتصال بالشخصيات الأخرى . إنها تكون منجذبة بالصدق الفنى للمسرحية . ثم هى تتوخى وجود جميع هذه الأشياء على المنصة . .

وكلما أوغلت تلك العناصر فى التقدم متكاتفة على هذا النحو ، ازداد خط تقدمها اتحادا وتماسكا . ومن هذا الاندماج بين العناصر تنشأ حالة داخلية هامة نسميها . .

وهنا توقف تورتسوف ليشير إلى اللافتة المعلقة على الحائط، وليقرأ حالة الإبداع الداخلية ، وبالأحرى ، « المزاج الروحى الخلاق » عند الممثل .

وهنا يصيح ڤانيا منزعجاً : وما عسى ذلك أن يكون ؟

وتطوعت أنا للإجابة عليه قائلا : الأمر بسيط : تتضافر قوانا الداخلية الخلاقة مع العناصر لتنفيذ أغراض الممثل . أهذا صحيح ؟

وكان سؤالى هذا موجها إلى تورتسوف . الذى يقول :

— نعم، لابد من إدخال تعديلين: الأول هو أن الهدف الأساسى المشترك لايزال بعيداً جداً وأن العناصر توحد جهودها للبحث عنه . أما الثانى فمسألة ألفاظ : لقد استخدمنا حتى الآن كلمة « عناصر » للدلالة على الكفايات والسجايا والمواهب الطبيعية الفنية، وعدد من المهارات التى تستمد من الطريقة الفنية النفسية ، ونستطيع الآن أن نسميها عناصر حالة الإبداع الداخلية أو « عناصر المزاج الروحى » كما قلنا آنفا .

وهنا يقول ڤانيا وهو يشير إشارة يائسة : ذلك يفوق مقدرتى على الفهم !

ويسأله المدير : ولماذا ؟ إنها حالة تكاد أن تكون طبيعية تماما .

ويقول ڤانيا منذهلا : تكاد ؟

ويجيبه المدير : إنها من بعض الأوجه أفضل من الحالة الطبيعية وأسوأ منها من أوجه أخرى .

— ولماذا أسوأ ؟

— بسبب الظروف المحيطة بعمل الممثل ، وهو عمل لابد أن يتم أمام جمهور من الناس، إن مزاجه الروحي الخلاق تفوح منه رائحة العمل المسرحي ، ويتسم بسمة استعراض الذات ، وهما شيئان لا يتسم بهما المزاج الطبيعي .

— « وكيف تكون أفضل ؟ »

— إنها تتضمن الإحساس بأننا وحيدان بالرغم من وجودنا أمام الجمهور ، وهو إحساس لانعرفه فى الحياة العادية . وذلك شعور مدهش . إن مسرحاً ممتلئاً بالناس يكون بمثابة مرآة بديعة تعكس لنا التأثير الذى يترتب على عملنا، فلكل لحظة شعور صادق على المسرح استجابة ، هى عبارة عن آلاف من التيارات الخفية التى تعبر عن المشاركة الوجدانية والاهتمام ، تتدفق منا ثم ترتد إلينا ثانية . إن جمهوراً من النظارة يبهظ كاهل الممثل ويفزعه ، ولكنه أيضا يبتعث طاقته الخلاقة الحقيقية ، وهذا الجمهور إذ يبعث فى الممثل حرارة عاطفية كبيرة يهبه إيماناً بنفسه وبعمله .

ولسوء الحظ لايكون المزاج الروحي الطبيعي الخلاق شيئاً تلقائياً إلا فيما ندر ؛ إنه لايتحقق إلا فى حالات استثنائية وعندئذ يقوم الممثل بتمثيل دوره تمثيلا رائعا . وعندما يعجز الممثل عن التلبس بالحالة الداخلية الصحيحة — وهو مايغلب حدوثه — فإنه يقول : إنى لست فى حالتى النفسية الملائمة ، أى أنه ليس فى مزاجه الروحي المناسب ، وذلك يعنى إما أن جهازه الإبداعى لايقوم بعمله على الإطلاق ، أو أن عادات آلية قد حلت محل هذا الجهاز الإبداعى. فهل تلك الهوة التى انفتحت عنها واجهـــة المنصة، هى التى ربكته وعطلت وظائفه ؟ أم أنه تقدم إلى الجمهور بدور لم يتقنه الإتقان الواجب ، دور به عبارات بل أفعال لايسعه أن يؤمن بها ؟

ومن الممكن أيضاً أن يكون السبب فى ذلك هو أن الممثل لم يُعِد نفخ الحياة فى دور قديم أحسن إعداده من قبل . ومع ذلك فهذا شىء لابد أن يفعله فى كل مرة يعيد فيها تمثيله ، وإلا فمن المحتمل أن يبرز إلى خشبة المسرح ليمثل شيئاً ميتا لاروح فيه .

وثمة احتمال آخر : لقد يكون الممثل حيل بينه وبين عمله بسبب عادات أدى إليها تكاسله ، أو بسبب قلة اكتراثه أو اعتلال صحته أو مشاغله الشخصية.

وفى أى من هذه الحالات يكون اتحاد العناصر واختيارها ونوعها شيئا خاطئاً ، وذلك لأسباب مختلفة . وما من ضرورة تدعو إلى البحث فى كل من هذه الحالات على انفراد . وأنتم تعلمون أنه عندما يخرج ممثل إلى خشبة المسرح أمام جمهور من النظارة ، فإنه قد يفقد سيطرته على نفسه بسبب الخوف أو الحرج أو الخجل أو القلق أو الشعور بمسئولية ينوء بها أو لصعاب لايمكنه التغلب عليها ، ويكون فى تلك اللحظة عاجزاً عن الكلام أو الإنصات أو النظر أو التفكير أو الرغبة أو الشعور أو المشى ، أو حتى التحرك كما يتحرك الناس العاديون ؛ إنه وهو فى حالته تلك يشعر بحاجة عصبية إلى إرضاء الجمهور واكتساب عطفهم عليه ، وإخفاء حالته التى يعانى منها مايعانى .

ففى تلك الظروف تنحل العناصر المكونة للوحدة وتنفصل ، وهذا طبعا ليس أمراً طبيعياً ولا مألوفاً ؛ إذ ينبغى — فى المسرح كما فى الحياة — أن تكون العناصر غير قابلة للانفصال أو التفكك . ومناط الصعوبة هو أن العمل فى المسرح يسهم فى جعل المزاج الخلاق شيئاً غير مستقر ولا وطيد ، إذ يترك الممثل ليؤدى أداء لاضابط له ولا موجه ، ويكون على صلة بالمتفرجين بدلا من أن يكون على صلة بزميله فى المسرحية ، وهو هنا يكيف نفسه بما يتفق ورغبات الجمهور وليس بما يتفق ومايتطلبه عمله من إشراك زملائه الممثلين فى أفكاره ومشاعره .

ومن سوء الحظ أن تكون العيوب الداخلية شيئاً مستتراً ، وأن المتفرجين لايرونها وإنما يحسون بها فحسب ، وأن الخبراء بفننا فقط هم الذين يفهمونها . إلا أن هذا هو السبب أيضا فى أن رواد المسرح العاديين لا يستجيبون لنا ولايعودون إلينا .

ومما يزيد الخطر تفاقما أنه إذا نقص عنصر واحد أو انحراف فى تكوين الحالة التى يجب أن يبدو فيها الممثل أثر ذلك فى كيانه التمثيلى كله . ويمكنكم أن تجربوا هذا الذى أقول ، إذ تستطيعون أن تخلقوا حالة تعمل فيها جميع العناصر المكونة لها متكاتفة وفى انسجام تام، كما تعمل فرقة موسيقية أحسن تدريبها ، ولكنكم إذا أدخلتم عنصراً زائفاً واحداً انهار العمل كله . .

افرضوا أنكم اخترتم عقدة أو موضوعاً لايمكنكم أن تؤمنوا به ، فلا مفر، إذا أجبرتم أنفسكم، أن تكون النتيجة أنكم إنما تخدعون أنفسكم، الأمر الذى لابد أن يخل بحالتكم النفسية كلها . ويصدق نفس الشىء على أى عنصر من العناصر الأخرى .

وإليكم مثلا آخر ، هو حالة تركيز الانتباه على شىء ما : إنكم إذا نظرتم إليه ولم تروه فإنكم ستتحولون عنه بتأثير جاذبية أشياء أخرى بعيدة عن خشبة المسرح ، بل بعيدة عن دار المسرح .

أو حاولوا اختيار هدف مصطنع بدلا من اختيار هدف حقيقى ، أو استعمال دوركم فى استعراض مهارتكم . إنكم فى اللحظة التى تدخلون فى الدور نغمة زائفة يصبح الصدق مجرد تقليد من التقاليد المسرحية الزائفة. ويغدو الإيمان الحق مجرد اعتقاد كاذب فى صحة التمثيل الآلى ، وتتحول أهدافكم من أهداف إنسانية إلى أهداف مصطنعة ، ويتبخر التخيل الرفيع لتحل محله الوسائل الرخيصة لاستدرار إعجاب المتفرجين .

فإن أنتم جمعتم بين هذه الأشياء المرغوب فيها خلقتم جواً لايمكنكم

أن تعيشوا فيه، ولا يمكنكم فيه أن تفعلوا شيئاً سوى أن تجهدوا أنفسكم أو أن تقلدوا شيئاً ماغير منبعث من صميمكم .

إن المبتدئين فى المسرح، أولئك الذين تنقصهم التجربة أو المهارة الفنية هم أخلق الممثلين بأن يضلوا الطريق ؛ لإنهم يتعملون عدداً من طرق التمثيل المصطنعة ، ومن الصدف القليلة أن تراهم يمثلون تمثيلا سويا إنسانيا .

وهنا سألت المدير هذا السؤال : وما الذى يوقعنا بمثل هذه السهولة فى ذلك الزيف ، ونحن لم يسبق لنا أن مثلنا أمام الجمهور إلا مرة واحدة ؟

وقد أجاب تورتسوف قائلا : سأرد عليك بكلماتك أنت نفسك : هل تذكر درسنا الأول عندما طلبت منك أن تجلس على المنصة ، ولكنك بدلا من أن تجلس ببساطة أخذت تبالغ ؟ فى ذلك الوقت هتفت أنت قائلا : يا للعجب . . إننى لم يسبق لى أن اعتليت خشبة المسرح إلا هذه المرة، وكنت بقية الوقت أحيا حياة عادية ، ومع ذلك فإننى أجد أن التصنع أسهل لى من أن أكون طبيعيا ، إن السبب يتركز فى ضرورة قيامنا بعملنا الفنى أمام جمهور ، حيث يلتحم التصنع المسرحى مع الصدق فى صراع مستمر . كيف يمكننا أن نحمى أنفسنا من التصنع وأن نقوى فى أنفسنا التمثيل الطبيعى ؟

« ذلك هو ما سوف نناقشه فى الدرس المقبل » .

— ٢ —

ولنتناول بالبحث الآن الطرق التى تجنبنا الوقوع فى العادات المصطنعة الداخلية ، وكيف نهيء لأنفسنا حالة إبداع داخلية حقة ، وليس هناك إلا حل واحد لهذه المشكلة المزدوجة ؛ إن الصدق يحول دون وجود التصنع ، كما أن التصنع يحول دون وجود الصدق ، وأنت بخلقك لأحدهما تقضى على الآخر .

إن أغلب الممثلين يلبسون ملابسهم ويضعون (الماكياج) قبل التمثيل حتى

يقارب مظهرهم الخارجى المظهر الخارجى للشخصية التى سيقومون بتمثيلها . ولكنهم ينسون أهم جزء فى هذه العملية كلها ، ألا وهو الاستعداد الداخلى . ونحن نتساءل : لماذا يكرسون مثل هذا الاهتمام غير العادى لمظهرهم الخارجى؟ لماذا يعنون بمكياج وجوههم ولبس ملابس الدور ثم لا يعنون بمكياج أرواحهم وإلباسها ملابس الدور أيضا ؟

إن الاستعداد الداخلى لدور من الأدوار يكون كالآتى : بدلا من أن يندفع الممثل إلى حجرة ملابسه فى اللحظة الأخيرة ينبغى له (ولا سيما إذا كان دوره كبيراً) أن يصل إلى غرفته قبل دخوله إلى خشبة المسرح بساعتين وأن يبدأ فى تهيئة نفسه . وأنتم تعلمون أن المثال يعجن صلصاله قبل أن يشرع فى استعماله ، وأن المغنى «يطرّى» صوته قبل حفلته الغنائية، ونحن نحتاج إلى صنع شىء مشابه لضبط أنغـــام أوتارنا الداخلية ، واختيار مفاتيحها وأدوات ضبطها .

وأنتم تعرفون هذا النوع من التمرين من خلال تدريباتكم ؛ إن الخطوة الضرورية الأولى هى إجراء عملية استرخاء لتخليص عضلات الجسم مما بها من توتر ، ثم تلى هذه عملية تمثيلية دقيقة يمكن أن تبدأها بأن تختار شيئا . . تلك الصورة مثلا ؟ أنظر فيها حتى تعرف ما الذى تمثله ؟ ما حجمها ؟ وما هى ألوانها ؟ أو اختر شيئا بعيداً ، أو اختر دائرة صغيرة ليست أبعد من موقع قدميك ، أو اختر هدفا جسمانيا ، ثم اجعل له حوافز ودوافع ، وأضف إلى ذلك قصة خيالية أولا ثم قصصا أخرى ، واجعل تمثيلك من الصدق بحيث يمكنك أن تؤمن بما تفعل . اخترع افتراضات مختلفة واستوح ظروفا ممكنة تحيط بها نفسك . ثم استمر فى ذلك حتى تبعث الحركة فى جميع «عناصرك» وبعد ذلك اختر واحدا من تلك العناصر ولا يهمك أيها تختار ، بل خذ منها ذلك الذى يستهويك فى تلك اللحظة ، فإذا أفلحت فى جعل ذلك العنصر يعمل بطريقة مادية ملموسة (ولا مكان هنا للعموميات) استطاع هذا العنصر أن

بجذب جميع العناصر الأخرى إلى جانبه باعثا فيها الحياة .

ويجب أن نبذل عناية خاصة كلما أقدمنا على عمل من أعمال الإبداع والخلق ، وذلك بإعداد مختلف العناصر التى نؤلف منها فى أعماق أنفسنا مزاجا خلاقا صادقا .

لقد خلقنا الله بطريقة جعلنا فيها محتاجين إلى جميع أعضائنا التى من قبيل القلب أو المعدة أو الكليتين أو الذراعين أو الرجلين ، ونحن نشعر بالضيق والحرج عندما ينزع عضو من هذه ، ويحل محله عضو صناعى : كعين زجاجية أو أنف أو أذن أو ضرس مما لم تصنع يد الله ، أو ساق أو ذراع خشبية . فلماذا لا تكون هذه هى عقيدتنا نفسها فيما يتصل بكياننا الداخلى ؟ إن التصنع فى أى صورة من الصور يخل بطبيعتك الداخلية بمثل ما يخل بمظهرك الخارجى ومن ثمة وجب عليك أن تقوم بهذه التمارين كلما هممت بعمل من أعمال الخلق والإبداع .

وهنا يعترض جريشا كما عودنا فيقول : غير أننا إذا فعلنا ذلك تحتم علينا القيام بتمثيل روايتين كاملتين فى كل مساء : رواية لأنفسنا ورواية للجمهور.

ويقول تورتسوف يطمئنه : لا ، ليس ذلك ضروريا ويكفى لكى تعد نفسك أن تدرس الأجزاء الأساسية فى دورك . ولا يتطلب منك هذا تطويرها تطويراً كاملا ،

إن الذى يجب عليك عمله هو أن تسأل نفسك : هل أنا واثق من موقفى حيال هذا الموضع أو ذاك بالذات ؟ هل أحس بهذا الفعل أو ذاك حقا ؟ هل ينبغى لى أن أغير أو أضيف شيئا إلى هذه النقطة أو تلك مما يصنع الخيال. إن جميع هذه التمرينات التمهيدية تختبر جهازك التعبيرى .

وإذا كان دورك قد نضج إلى حد أنك تستطيع أن تفعل كل هذا ، فإن الوقت اللازم لتنفيذه يكون قصيراً . ومن سوء الحظ ألا يرقى كل دور إلى هذه المرحلة من الكمال ،

إن هذا الاستعداد يكون شاقا فى الظروف التى تكون أقل ملاءمة ، ولكنه أمر لا بد منه مهما كلفك من رعاية وأنفقت فيه من وقت .

أضف إلى ذلك أن الممثل يجب أن يتدرب دون انقطاع لكى يوفر لنفسه متى شاء هذا المزاج الصحيح الخلاق ؛ سواء كان يمثل أو يتدرب أو يعمل فى بيته ، إن مزاجه ذاك سيكون قلقا فى بادىء الأمر ، إلى أن يكتمل دوره ويتضح ، حتى إذا تقادم عليه العهد فيما بعد فقد جدته ومضاءه.

وهذا التذبذب إلى الأمام وإلى الخلف يحتم أن يكون لنا مرشد يوجهنا، وستجدون عندما تصبحون أكثر تجربة أن عمل هذا المرشد عمل آلى إلى حد كبير .

لنفرض أن ممثلا يسيطر سيطرة تامة على جميع ما وهبه الله من قدرات وكفايات وهو على المنصة ، وأن مزاجه يبلغ من الكمال حداً يستطيع معه تشريح الأجزاء التى يتكون منها هذا المزاج دون أن يخرج من دوره ، وأن هذه الأجزاء تؤدى وظائفها على الوجه الأكمل ، بحيث يسهل كل منها عمل الأجزاء الأخرى ، ثم يحدث خلل أو تناقض بسيط، فيستقصى الممثل الأمر فى الحال ليعرف أى الأجزاء أصابه الخلل ، وإذا هو يعثر على الخطأ ويصححه ، ومع ذلك فهو يستطيع الاستمرار فى أداء دوره فى يسر حتى وهو يراقب نفسه ..

وفى ذلك يقول سلفينى : إن الممثل يعيش ويبكى ويضحك على المسرح وهو يراقب دموعه وابتساماته ، وهذا العمل المزدوج ، أو قل هذا التوازن بين الحياة والتمثيل هو الذى يكون فنه . »

— ٣ —

« وما دمتم قد عرفتم الآن معنىً حالة الإبداع الداخلية ، فهلموا ندرس الممثل فى الوقت الذى تتكون فيه هذه الحالة .

لنفرض أنه على وشك القيام بدور شاق ومعقد للغاية من أدوار شيكسبير كدور هاملت مثلا . فبأى شىء يمكن مقارنة هذا الدور ؟ إننا يمكن أن نقارنه بجبل هائل ممتلىء بكل أنواع الثروة ، وأنتم لا يسعكم أن تقدروا قيمته إلا بالكشف عن مكنوناته من ركاز المعدن الخام ، أو بالبحث عما فى أعماقه من معادن ثمينة أو من مرمر ، ثم هنالك بعد ذلك جماله الطبيعى الخارجى ، إن مثل هذه المهمة هى فوق مايطيقه أى شخص بمفرده ، إذ يجب أن يستدعى المنقب بعض الإخصائيين وعدداً كبيراً منظما من المساعدين ، ويجب أن يتوفر له الوقت والموارد المالية .

إنه ينشىء الطرق ويحفر الآبار ، والجحور والأنفاق فى الجبل ، وبعد الفحص الدقيق ينتهى إلى أن الجبل يحتوى على ثروات لا حصر لها ؛ إلا أن البحث عما تبدعه الطبيعة من مخلوقاتها الرقيقه الدقيقة يجب أن يجرى فى أماكن غير مطروقة ولا متوقعة . ولا بد من القيام بدور هائل من الجهد قبل الحصول على الكنز ؛ وهذا يرفع من تقديرنا لقيمته ، وكلما أمعن المنقبون فى التقدم ازداد عجبهم لما يبلغه من مدى ، وكلما ازدادوا ارتفاعا على سفح الجبل ازداد الأفق اتساعا . ثم لا تنس ما هو أعلى من ذلك حيث تجلل السحب قمة الجبل ، وحيث لا نعرف أبداً ماذا يحدث هنالك فى ذلك المكان الذى لا يدركه مدى أبصارنا .

ويصيح أحدهم فجأة « ذهب ! . . ذهب ! » ، ثم يمضى زمن طويل دون أن يعثر العمال على شىء إلا ما بهر ذلك العامل . فيتوقف الحفر ويرحلون قانطين إلى مكان آخر . لقد اختفى عرق الذهب وراحت كل جهودهم سدى وفتر نشاطهم . وأصبح المنقبون والمراقبون فى حيرة من أمرهم ، فهم لا يدرون إلى أين يتجهون . وبعد فترة تسمع صرخة أخرى ، فيهبون جميعاً فى حماسة إلى أن يثبت لهم مرة أخرى أن المغامرة مخيبة للآمال . ويحدث هذا مراراً وتكراراً إلى أن يعثروا فى النهاية بالعرق الحافل بالذهب بصورة لا شك فيها .

ويصمت المدير لحظة ثم يمضى فى قوله :

إن صراعا كهذا يستمر أعواما عندما يعكف ممثل على دراسة هاملت ، لأن ثروات هذا الدور الروحية ثروات خفية ، ويجب على الممثل أن ينقب تنقيباً عميقا ليعثر على القوى المحركة لتلك النفس الإنسانية التى تفوق كل النفوس دقة وغموضا .

إن عملا عظيما من أعمال الأدب يكتبه عبقرى عن عبقرى ، ليدعو إلى بحوث مفصلة ومعقدة تعقيداً شديداً .

ولا يكفى ، لفهم الرهافة النفسية لروح معقدة ، أن يستخدم المرء عقله أو أى عنصر من العناصر التى أشرنا إليها آنفا على انفراد . إن الأمر يتطلب كل قوى الفنان ومواهبه ، كما يتطلب التعاون المنسجم بين قواه الداخلية وقوى المؤلف . .

وعندما تفرغ من دراسة طبيعة دورك النفسية فإنك تستطيع أن تقرر ثم أن تحس الغرض الكامن فيه . ومثل هذا العمل يتطلب أن تكون قوى الممثل الداخلية المحركة قوية ومرهفة ونفاذة . ويجب أن تكون عناصر حالة الإبداع الداخلية عميقة ودقيقة وثابتة القوى ، إلا أننا لسوء الحظ كثيراً ماترى ممثلين لا يمسون من أدوارهم إلا سطحها ومسا بلا تفكير ، ولا يجشمون أنفسهم عناء التنقيب فى أعماق الأدوار العظيمة .

وبعد فترة صمت قصيرة أخرى أردف تورتسوف يقول :

لقد وصفت حالة الخلق الكبرى . بيد أن حالة الخلق هذه توجد أيضاً فى صورة مصغرة .

« ثانيا ، أرجوك أن تعتلى خشبة المسرح وأن تبحث عن قصاصة صغيرة من الورق الأزرق الفاتح . . لم تضع من أحد هناك . »

— « وكيف يمكننى أن أبحث عن مثل هذه الورقة ؟ »

— أمر بسيط جداً . لكى تصل إلى غرضك يجب عليك أن تفهم وأن تحس كيف يمكن أن يتم ذلك فى الحياة الواقعية . يجب أن تنظم جميع قواك الداخلية ، ولكى تخلق هدفك يجب أن تتصور ظروفا معينة . وبعد ذلك أجب على هذا السؤال .

كيف كنت تبحث عن قصاصة الورق إذا كنت فى حاجة إلى البحث عنها بالفعل .

« وهنا يقول ثانيا : لو أنك كنت قد فقدت قصاصة ورق فعلا لأمكن أن أجدها حقيقة » .

ثم قام بأداء العمل كله أداء جيداً . وأقر المدير طريقته ثم قال :

« هأنتذا ترى أن الأمر سهل جداً . وكل ما كنت فى حاجة إليه هو المنبه الذى يوفره لك أبسط أنواع الإيحاءات ، وقد أطلق ذلك المنبه العملية المنسجمة بأكلها . . أعنى عملية تحقيق حالتك الإبداعية الداخلية على المسرح . إن المشكلة الصغيرة أو الهدف الصغير يؤدى إلى العمل رأساً وفى الحال ، وبالرغم من صغر المدى فإن العناصر التى يتضمنها هى نفس العناصر التى توجد فى عملية أكبر وأكثر تعقيداً كالقيام بدور هاملت مثلا . إن وظائف العناصر المختلفة تتفاوت فى الأهمية وفى طول الزمن الذى تظل تعمل خلاله ، ولكنها تتضافر جميعاً إلى حدما مع بعضها البعض .

إن حالة الخلق والإبداع الداخلية للممثل تتناسب فيما تكون عليه من قوة واستمرار من مقدار هدفه وأهميته بصفة عامة . ويمكن أن يقال مثل هذا عن العتاد الذى يستخدمه الممثل فى إنجاز غرضه .

كما يمكن تصنيف درجة هذه القوة وذلك الاستمرار فنقول : إنها تكون إما صغيرة أو متوسطة أو كبيرة . وبذلك نحصل على عدد غير محدد من مظاهر وأنواع ودرجات أمزجة الإبداع التى ترجح فيها كفة هذا العنصر أو ذاك على سائر العناصر الأخرى .

ويزداد هذا التنوع فى ظروف معينـــة ، فإذا كان لديك هدف محدد واضح القسمات ، فإنك تحصل بسرعة على حالة إبداع داخلية متينة وصحيحة أما إذا كان الهدف غير محدد أو غامضا فمن المحتمل أن تكون حالتك الداخلية هشة هزيلة : إن نوع الهدف هو العامل الحاسم الذى يقرر مايكون عليه مزاجك فى كلتا الحالتين .

وفى بعض الأحيان ، تشعر بقوة مزاجك الخلاق دون ماسبب على الإطلاق ، وربما حدث لك هذا فى بيتــــك وعندئذ تبحث عن طريقة لاستخدام تلك القوة ، وفى هذه الحالة تمضى إلى هدفها من تلقاء نفسها .

إن فى كتاب « حياتى فى الفن » قصة عن ممثلة مسنة متقاعدة — توفيت منذ مدة — كان من عادتها أن تقوم بتمثيل شتى أنواع المشاهد لنفسها، وهى وحيدة فى بيتها ، لأنها كانت لا تجد مناصا من أن ترضى شعورها ذاك، وأن تجد متنفسا لنزعاتها الإبداعية الخلاقة .

وأحيانا ينشأ فينا هدف من الأهداف بطريقة لا شعورية ، بل إنه يتحقق بطريقة لا شعورية أيضا ، دون أن يدرك الممثل ذلك ، ودون أن يريده . والممثل فى كثير من الأحيان لا يدرك إدرا كا تاما هذا الذى حدث إلا بعد حدوثه .

الفصل الخامس عشر

المدف الأعلى

— ١ —

استهل تورتسوف درسه اليوم بالملاحظات التالية :

« إن الذى دفع دستويفسكى إلى كتابة « الإخوة كارمازوف » هو بحثه عن الله ، ذلك البحث الذى استغرق حياته كلها . وقضى تولستوى سحابة عمره يكافح فى سبيـــل « الكمال الذاتى » . وكافح أنطون تشيكوف ضد « تفاهة » الحياة البورجوازية ، حتى أصبح كفاحه هو هذا « اللحن المميز » ، فى معظم أعماله الأدبية . »

« فهل بمكنكم أن تشعروا كيف أن هذه الأهداف الكبرى الحيوية التى يهدف إليها عظماء الكتاب لها من القدرة ما يجتذب جميع قوى الممثل الخلاقة ومايستوعب جميع التفاصيل والوحدات الصغيرة فى مسرحية من المسرحيات أو دور من الأدوار ؟ »

« إن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة — فى مسرحية من المسرحيات — وكل مايصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال مما هو من وحى التخيل ، يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذى ترمى إليه عقدة المسرحية ، ويجب أن تكون الرابطة التى تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أتفه التفاصيل ، إذا لم يكن متصلا بالهدف الأعلى ، زائداً عن الحاجة أو خطأ . »

كما أن هذه القوة الدافعة نحو الهدف الأعلى يجب أن تكون مستمرة طوال المسرحية كلها ، فإذا كان منشأ تلك القوة الدافعة شيئا مفتعلا أو متكلفا فإنها لا تتجه بالمسرحية وجهتها الصحيحة ، وإن اتجهت إلى ما يقرب من تلك الوجهة . أما إذا كان ذلك الدافع دافعاً إنسانيا وموجها إلى الوفاء بالغرض الأساسى للمسرحية ، فإنه يكون مثل الشريان الرئيسى الذى يمد كلا من المسرحية والممثل بالغذاء والحياة .

ومن الطبيعى كذلك أنه كلما كان العمل الأدبى عظيما ، ازدادت جاذبية هدفه الأكبر — أى غايته العليا .

— ولكن ماذا يحدث إذن، لو أن المسرحية تنقصها تلك اللمسة الساحرة التى يدعونها « لمسة العبقرية ؟ »

— عندئذ تكون الجاذبية أضعف بشكل واضح .

— وفى مسرحية رديئة ؟

— يجب على الممثل فى تلك الحالة أن يكتشف الهدف الأعلى بنفسه ، وأن يجعله أكثر عمقا وأكثر جلاء ، وإذ يفعل الممثل ذلك يكون للاسم الذى يخلعه على هذا الهدف أهمية بالغة .

إنكم تعلمون مدى أهمية اختيار الاسم الصحيح لهدف من الأهداف . وتذكرون أننا وجدنا أن صورة الفعـــل (Verb form) هى الصورة المفضلة ، لأنها تمد الفعل — أو الموضوع الممثل (Action) بقوة أكبر . ويصدق هذا نفسه ، ولكن بدرجة أعظم ، عند تحديد الهدف الأكبر أو الغاية العليا للرواية .

ولنفرض أننا نخرج مسرحية جريبوييدوف (Griboyedov)

ياويلنا من الذكاء المفرط[1] ، وأن رأينا قد أستقر على أن الغرض الرئيسى للمسرحية يمكن أن يتلخص فى العبارة الآتية : « إننى أرغب فى الكفاح المستميت من أجل صوفى» إن كثيراً من الأشياء فى عقدة المسرحية يمكن أن يؤكد هذا التلخيص ، إلا أن تلخيص العقدة فى هذه العبارة قد يكون تلخيصا معيبا ، وربما كان العيب أن علاج المسرحية من تلك الزاوية قد يجعل ماقصد إليه المؤلف من تشهير بالمجتمع ، يبدو وليس له إلا قيمة استطرادية طارئة . ولكنك تستطيع أن تصف الهدف الأعلى بعبارة أخرى هى : إننى أرغب فى الكفاح ، لا من أجل صوفى ، ولكن من أجل وطنى وعندذاك يصبح حب « تشاتسكى لوطنه وشعبه فى المكان الأول » .

وفى نفس الوقت يصبح موضوع اتهام تشاتسكى للمجتمع برذائله أكثر بروزاً ، كما يخلع هذا على المسرحية كلها مغزى داخليا أعمق . وتستطيع أن تعمق معناها أكثر من ذلك إذا قلت : إننى أرغب فى الكفاح من أجل الحرية باعتبارها الموضوع الرئيسى ، ففى ضوء تلك العبارة تصبح اتهامات

---

(١) تلخيص مسرحية ياويلنا من الذكاء

يا ويلنا من الذكاء Woe from too much wit للكاتب الروسى جريبويدوف المتوفى سنة ١٨٩٢ مأساة روحية بطلها تشاتسكى شاب روسى كان يضرب فى آفاق الدنيا . ثم لايلبث أن يعود الى موسكو وقد امتلأت نفسه بأفكار ثورية ينشد من ورائها اصلاح هذا العالم وانقاذه مما يغرقه من هموم ومفاسد .. ولا يكاد هذا البطل المخلص المتحمس اللوذعى يبشر بمبادئه العليا هذه بين قومه حتى تأخذه الدسائس من كل صوب ويلقاه الناس حيثما ذهب بالسخرية والاستهزاء مما يدعوهم اليه من نبذ رذائلهم والاقلاع عن أنانيتهم والعمل للدواتهم وما يوصيهم به من المحبة والبذل والفداء ... ثم يشتد عداؤهم له ، ويشيعون عنه انه رجل مأفون بل مجنون .. ويزيد من مرارة هذا كله فى نفسه ما ينكشف له من غدر تلك الفتاة صوفى التى كان يهواها ويحسب حبها القبس الالهى الطاهر الذى كان كفيلا أن يعوضه من كراهية المجتمع ومرارة الحياة ، وما يلمسه أخيرا من أنها واحدة من هؤلاء الناس ، ولا تقل عنهم أنانية وشرا ... فلا يجد بدا من الرحيل عن موسكو الى الابد ، نافيا نفسه عن وطنه الحبيب نفيا اختياريا ... (المراجع)

البطل أشد قسوة، وتفقد المسرحية كلها اللون الشخصي الفردي الذى كان لها عندما كان الموضوع مرتبطا بصوفى فقط ، بل لاتصبح مسرحية وطنية الهدف أو قومية الغاية ، بل تكون مسرحية إنسانية بكل ماتشتمل عليه تلك الكلمة من معان ، وصالحة للعرض فى كل زمان ومكان . بما تنطوى عليه من مفاهيم .

وقد تجمعت لدى من طول تجاربى الخاصة ، بعض براهين أكثر وضوحا على أهمية اختيار الاسم الصحيح لموضوع الرواية الأعلى ، كان أحدها عندما كنت أقوم بتمثيل « مريض الوهم » لموليير . فلقد كان فهمنا الأول للرواية فهما بدائيا فلخصنا موضوعها فى عبارة : إننى أرغب فى أن أصبح مريضاً . ولكنى كنت كلما بذلت جهداً أكبر فى هذا الدور وكلما ازداد اندماجى فيه اتضح لى أكثر من ذى قبل أننا كنا نحول ملهاة مرحة تبعث الغبطة فى النفس إلى مأساة مرضية ، وقد أدركنا بسرعة خطأ الطريق التى اتبعناها فغيرنا فكرتنا عن الرواية لجعلناها : أريد أن يعتقد الناس أنى مريض . ومن ثم برز الجانب المضحك كله، وأصبحت التربة ممهدة لإظهار الطريقة التى كان مشعوذ والطب يستغلون بها أرجان الغبى ، وهو ما كان موليير يرمى إليه .

وفى مسرحية جولدونى مديرة الفندق[1] (La Locandiera) وقعنا فى

---

(١) ـ « مديرة الفندق » ...

ملهاة ، فكهة للكاتب الايطالى كارلوجولدونى ظهرت سنة ١٧٥٢ وتدور حول مديرة أحد الفنادق ـ تلك المراة اللعوب التى كانت تستخدم كل مواهبها وجميع مفاتنها فى اجتذاب الاغنياء للنزول فى فندقها ثم السيطرة على قلوبهم بما تسحرهم به من وسائلها فى ميادين الحب ، حتى تنال ما تصبو اليه من الاستيلاء على آخر درهم فى جيوبهم وحتى تستنزف ثرواتهم ثم تلفظهم للكلاب بعد ذلك . وبينما نرى مشروع عقدة الملهاة يتداخل ويتشابك نجد الملهاة نفسها تنبع من شخصية بطلتها ثم من شخصية أحد الابطال الذى كان يتظاهر بانه لا يمكن ان يقع فى شرك اية امراة فاذا به غرق فى هوى هذه المراة .. (د خ)

خطأ تلخيص فكرة المسرحية فى تلك العبارة : أرغب فى أن أكون عدوا للمرأة ، إذ وجدنا أن المسرحية ترفض أن تتكشف لنا عما بها من فكاهة وحركة . وعندما اكتشفت أن البطل يحب النساء فى الحقيقة ويرغب فقط فى أن يظنه الناس عدوا للنساء ، عندئذ فقط غيرت فكرتى عن الرواية. فأصبحت: «إننى أرغب فى أن أقوم بمغازلاتى فى الخفاء» ومن ثم دبت الحياة فى المسرحية فوراً .

وفى هذا المثال الأخير كانت المشكلة تتعلق بدورى أكثر مما تتعلق بالمسرحية كلها . وعلى أى حال فإن الجوهر الداخلى الكامل للمسرحية لم يتضح إلا بعد جهد طال أمده ، عندما أدركنا أن « مديرة الفندق » هى فى الحقيقة مديرة حياتنا ، أو بعبارة أخرى « المرأة» .

وفى كثير من الأحيان لا نصل إلى نتيجة نهائية فيما يتصل بفكرة هذا الموضوع الرئيسى إلا بعد أن نقدم المسرحية إلى الجمهور، فإن الجمهور يساعدنا أحيانا فى فهم التعريف الحقيقى لموضوعها .

يجب أن تكون فكرة الموضوع الرئيسى راسخة بقوة فى ذهن الممثل طوال فترة التمثيل . إذ أن هذه الفكرة هى التى أدت إلى كتابة المسرحية وينبغى أن تكون تلك الفكرة هى المنبع الأصلى لما يقوم به الممثل من إبداع فنى . »

— ٢ —

بدأ المدير درسه اليوم بقوله : إن التيار الداخلى الرئيسى لمسرحية ما يوجد حالة إدراك وقوة داخلية ، يمكن بها للممثلين أن يستجلوا جميع النقاط الغامضة المتشابكة ، ومن ثم يهتدون إلى نتيجة واضحة فيما يتصل بالغرض الأساسى الذى تنطوى عليه .

ذلك الخط الداخلى من الجهد الذى يهدى الممثلين من بداية المسرحية إلى نهايتها هو الذى نسميه نحن « الاستمرار » أو الفعل المتصل (Through-going action). وهذا الخط المتصل يجذب إليه جميع الوحدات والأهداف الصغيرة فى المسرحية ويوجهها نحو الهدف الأعلى . وابتداء من تلك اللحظة تخدم هذه الأهداف والوحدات كلها الغرض المشترك .

« ولكى أنوه بما «للفعل المتصل والهدف الأعلى» من أهمية عملية قصوى فى عمليتنا الإبداعية الخلاقة ، فإن أقوى البراهين التى يمكن أن تقتنعوا بها هى تلك الحادثة التى أحطت بها علماً أنا شخصيا : فقد راقت طريقتنا فى التمثيل ممثلة معينة كانت تستمتع بنجاح شعبى عظيم ، ومن ثم قررت أن تترك المسرح فترة من الزمن بغية إتقان هذه الطريقة الجديدة . وقد عملت مع مدرسين مختلفين عدة سنوات ، وبعد ذلك عادت إلى المسرح .

وقد أدهشها أنها لم تعد تلقى نجاحا ، فقد وجد الجمهور أنها فقدت أعظم مزاياها التى كانت تتركز فى ذلك الفيض من الإلهام المباشر الذى حل محله جفاف واهتمام بالتفاصيل الطبيعية ، وأساليب التمثيل الآلية المعتادة ، وغيرها من العيوب المشابهة . ويمكنكم أن تتصوروا فى يسر وسهولة الموقف الذى وجدت هذه الممثلة نفسها فيه عندئذ : لقد كانت تشعر فى كل مرة تظهر فيها على المنصة بأنها تجتاز اختباراً ما ، وقد أشاع هذا الشعور الاضطراب فى تمثيلها وزاد من إحساسها بالتشتت والخوف الذى يرقى إلى درجة اليأس . وقد جربت نفسها فى مسارح مختلفة خارج المدينة ، لاعتقادها بأن جمهور العاصمة ربما كان يبغض طريقتنا أو يتحيز ضدها ، إلا أن النتيجة كانت واحدة فى كل مكان. وبدأت الممثلة المسكينة تصب لعناتها على هذه الطريقة ، وحاولت أن تتخلص منها وبذلت جهداً كبيراً للعودة إلى أسلوبها القديم فى التمثيل ، ولكنها لم تتمكن من ذلك ، إنها كانت قد فقدت الثقة فى مهارتها الجديدة المصطنعة ، ولم تعد تستطيع احتمال سخافات طريقتها القديمة ، إذا قورنت بالطريقة الجديدة التى كانت

تفضلها فى الواقع ، وعلى ذلك وقعت المسكينة بين المطرقة والسندان كما يقولون ، ويذكرون أنها اعتزمت أن تهجر المسرح كاية .

وقد سنحت لى فرصة — فى ذلك الوقت — لرؤيتها وهى تمثل ، ثم دعتنى فى إحدى فترات الاستراحة إلى حجرة ملابسها . وبعد فترة طويلة من انتهاء التمثيل وانصراف الجميع من المسرح أخذت تلح فى أن أبقى قليلاً معها ، وأخذت تتوسل إلى ، وهى منفعلة انفعالا بالغاً ، أن أذكر لها سبب التغير الذى طرأ عليها . وهنا أعدنا النظر فى كل جزء من أجزاء دورها ، وفى كيفية إعداده، وفى جميع العتاد الفنى الذى كانت قد تزودت به فى أثناء دراستها « لطريقتنا» . ولقد كان كل شىء صحيحا ، وكانت تفهم كل جزء منها على حدة ، ولكنها لم تكن قد أدركت الأساس الإبداعى للطريقة بوصفها كلا لا يتجزأ،وعندما سألتها عن خط الفعل المتصل وعن الهدف الأعلى ، اعترفت بأنها كانت قد سمعت بهما بصفة عامة ، ولكن لم يسبق لها أن مارستهما بطريقة عملية .

فقلت لها : إنك إذا مثلت خارج خط الفعل المتصل الذى يربط بين أحداث المسرحية فإنك إنما تقومين ببعض تمارين منفصلة على أجزاء من طريقتنا فحسب، وهذه تمرينات مفيدة فى الأعمال المدرسية ، لكنها غير ذات جدوى فى تمثيل دور بأكمله. لقد تغاضيت عن نقطة بالغة الأهمية هى أن الغرض الرئيسى من كل هذه التمارين إنما هو إرساء الخطوط الأساسية للتوجيه . وهذا هو السبب فى أن الأجزاء الرائعةمن دورك لم تنتج أثراً ما وأنت إذا حطمت تمثالا جميلا فلا يمكن أن يكون للقطع الصغيرة نفس تأثيرها السابق الذى كان يسحر الألباب وهى مجتمعة فى التمثال .

وفى اليوم التالى أوضحت لها فى أثناء التدريب كيف تعد وحداتها — أعنى مفرداتها — وأهدافها المتصلة بالفكرة الرئيسية فى دورها وبالاتجاه الرئيسى فيه .

ومن ثمة انكبت على عملها بشغف وسألتنى أن أعمل معها عدة أيام للتمكن من تطبيق ما نبهتها إليه . وكنت أراجع عملها كل يوم . وأخيراً ذهبت إلى المسرح لأراها وهى تمثل الدور مرة أخرى ، وتمثله بروح جديدة ، وكان نجاحها جارفا . ولا يمكننى أن أصف لكم ما حدث ذلك المساء فى المسرح ، فقد وجدت هذه الممثلة الموهوبة جزاءها العظيم على كل ما كابدته من آلام وشكوك استمرت أعواما . وقد ألقت بنفسها بين ذراعى وقبلتنى وبكت من الفرحة وشكرتنى لأنى رددت إليها موهبتها. لقد كانت تضحك وترقص ، وارتفع الستار عدداً لا يحصى من المرات لكى تحيى جمهوراً لم يكن يريد أن يدعها تذهب . .

وهذا يبين لكم قيمة خط الفعل المتصل الذى يربط أحداث المسرحية بهدفها الأعلى وما يشيع فيها من حياة وحرارة فى التمثيل .

واستغرق تورتسوف فى التأمل بضع دقائق ثم قال :

ربما ازداد الأمر وضوحا إذا رسمت لكم الرسم الآتى :—

الهدف الأعلى

خط الفعل المتصل

ثم قال موضحاً : جميع الخطوط الصغرى تتجه نحو نفس الهدف، وتندمج فى تيار رئيسى واحد .

ولكن دعونا ندرس حالة ممثل لم يقرر هدفه النهائى ، ويتكون دوره من خطوط صغرى تؤدى إلى اتجاهات مختلفة، وفى هذه الحالة تكون لدينا الخطوط الآتية المنفصلة :

→↗↘→↘↗→↗→↘→↗

فإذا كانت جميع الأهداف الصغرى فى دور من الأدوار متجهة وجهات مختلفة فإن من المستحيل قطعاً تكوين خط متين متصل منها . ويترتب على ذلك أن يكون الفعل (Action) متقطعاً وغير متسق ولا صلة له بأى صورة كلية لموضوع الرواية وهدفها الأعلى . ومهما بلغ كل جزء من الكمال فى ذاته ، فلا مكان له فى المسرحية على ذلك الأساس .

ولأعرض عليكم حالة أخرى : لقد اتفقنا بالتأكيد على أن الخط الرئيسى للفعل، وعلى أن موضوع الرواية الأساسى هما — من حيث التركيب العضوى — جزء من المسرحية ... أليس كذلك ؟ واتفقنا أيضاً على أنه لا يمكن الغض من شأنهما دون الإضرار بالمسرحية نفسها . ولكن لنفرض أننا أدخلنا موضوعاً غريبا على المسرحية ، أو وضعنا فيها ما يمكن تسميته اتجاها (Tendency) غير الاتجاه الذى قصده المؤلف ، فإن العناصر الأخرى تظل كما هى ، إلا أنها تنحرف بتأثير هذا الاتجاه الجديد . ويمكن التعبير عن ذلك بهذه الطريقة : —

الهدف الأعلى	↙→↗→↘→↘→

الاتجاه الجديد

المخالف للاتجاه الذى يقصده المؤلف

إن مسرحية لها مثل هذا العمود الفقرى الشائه المحطم لا يمكن أن تعيش . وهنا يحتج جريشا بشدة على هذا الرأى وينفجر قائلا :

لكن ألست بهذا تسلب كل مخرج، وكل ممثل حقهما فى الابتكار وتنكر عليهما قدرتهما الخلاقة الفردية ، كما تنكر عليهما كل ما يحتمل من قدرتهما على تجديد الروائع القديمة، وذلك بتقريبها إلى روح العصر الحديث ؟

ويكون رد تورتسوف رداً هادئاً ، ويشرع فى توضيح الأمر قائلا :

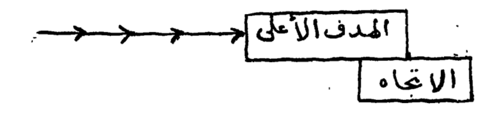
أنت وكثيرون ممن يذهبون مذهبك هذا فى التفكير ، كثيراًماتسيئون. فهم معانى كلمات ثلاث فلا تتفكون تخلطون بينها . وهذه الكلمات هى : خالد وحديث ووقتى . يجب أن تكون قادراً على التمييز الدقيق بين القيم الإنسانية الروحية إن أردت أن تصل إلى المعنى الحقيقى لتلك الكلمات .

إن ماهو حديث قد يغدو خالداً ، إذا كان يتناول مسائل الحرية والعدالة والحب والسعادة والبهجة العظيمة والألم العظيم ، وأنا لا أعترض على ذلك النوع من الحداثة فى عمل مؤلف مسرحى .

والوقتية — أى الشىء المؤقت — هى على النقيض من ذلك تماماً ، إذ لايمكن أن تصبح خلوداً ، أعنى شيئاً خالداً . فهى تعيش اليوم فقط ، وتنسى غداً ، وهذا هو السبب فى أن العمل الفنى الخالد لايمكن أن يمت. بسبب إلى ماهو وقتى ، مهما كانت مهارة المخرج ومهما كانت موهبة الممثلين الذين يحاولون إخفاء سمة الخلود على الشىء المؤقت .

إن العنف وسيلة رديئة دائماً ولاينبغى استخدامها فى العمل الإبداعى ولذلك فإن بعث الحياة فى خطة دور تقادم عليه العهد بإقحام فكرة عابرة لايمكن أن يؤدى إلا إلى موت المسرحية والدور معا . ومع ذلك فلامراء فى أننا نجد استثناءات جد نادرة لهذه القاعدة ، ونحن نعلم أنه يمكن أحيانا تطعيم فاكهة من نوع معين بفاكهة من نوع آخر ، فتنتج فاكهة من نوع جديد

وفى بعض الأحيان يمكننا تطعيم أثر قديم تطعيما طبيعيا بفكرة حديثة — أو معاصرة فتدب الحياة فى هذا الأثر ، وفى تلك الحالة تذوب الإضافة فى الموضوع الرئيسى :



والنتيجة التي يجب أن تستخلصوها من هذا هي . وجوب المحافظة أولا وقبل كل شيء على هدفكم الأعلى ، وعلى خط الفعل المتصل الذي يربط بين الأحداث في المسرحية . وكونوا على حذر من الاتجاهات الدخيلة والأهداف الغريبة المقحمة على الموضوع الرئيسي .

إنني لأطيب نفسا إذا كنت قد أفلحت في إقناعكم بما لهذين الشيئين من أهمية خاصة لاتعدلها أهمية ، ذلك لأني أشعر عندئذ بأني قد حققت هدفي الأساسي بوصفي معلماً ، وأنني قد أوضحت واحـــداً من الأجزاء الأساسية لطريقتنا .

وبعد فترة طويلة من الصمت استطرد تورتسوف قائلا :

« إن كل فعل يقابله رد فعل ، ورد الفعل هذا يقوي بدوره الفعل ؛ وفي كل مسرحية تجد إلى جانب الفعل الرئيسي ، رد فعله المضاد ، وهذا مما يسعدنا لأن نتيجته المحتومة ، هي مزيد من الفعل . ونحن نحتاج إلى ذلك الصدام بين الأهداف ، وإلى جميع المشاكل التي تترتب على تطاحنها والتي تطلب حلا ، وذلك لأن تطاحن الأهداف يؤدي إلى النشاط الذي هو أساس فننا .

وأحسن مثل نضربه على ذلك هو شخصية براند[1] :

---

(١) مسرحية براند Brand مسرحية رمزية للكاتب النورويجي الاشهر هنريك ابسن وبطلها براند قس شاب ضاق ذرعا بما خامر قلوب المتدينين من بني بلدته من روح المساومة والتفريط في أصول الدين ليكونوا وسطا بين شهواتهم وبين ما يدعوهم اليه دينهم من سمو فوق رغائب هذه الدنيا . وهو لهـذا يهجر بلدته ويلجأ الى قمـة أحـد الفيوردات الثلجية النورويجية لكي يمارس دينـه الحق ويفرض مبادئه الصارمة على نفسه وعلى الناس ، وان كلفه هذا نفسه وطفله ثم زوجتـه آجنس . ثم لايلبث الناس أن يضيقوا به وبمبادئه فيها جمونه ويطردونه من بيئتهم ليعيش وحيدا طريدا في حقول الثلج الى أن يحطمـه هيار من الثلج يجعله يجأر الى ربه مناديا .. ويأتيه الجواب هكذا .. :

اي رب تنادي !

انه رب المحبة !

(د . خ)

افترضوا أننا متفقون على أن شعار براند « كل شيء أولا شيء » هو الشعار الذى يمثل الهدف الرئيسى للمسرحية (وكون هذا صحيحاً أو غير صحيح خارج عن الموضوع الآن) . إن مبدأ أساسيا وتعسفيا من هذا النوع شيء مخيف ، فهو لا يسمح (لبراند) بأى مساومات أو حلول وسطى ولا بأى لون من ألوان التساهل أو الضعف فى سبيل تنفيذ هدفه الأسمى فى الحياة .

والآن فلأحاول أن أربط بين هذا الموضوع الرئيسى ومختلف الوحدات الفردية الصغرى فى المسرحية ، بل أن أربط بينه وبين المشهد الذى كان موضوع دراستنا فى مشهد « آجنس » وملابس الطفل . فأنا إذا حاولت ، فى ذهنى ، أن أوفق بين هذا المشهد وفكرة الموضوع الرئيسى للرواية « كل شيء أولا شيء » فإنى أستطيع أن أبذل قدراً كبيراً من التخيل حتى أوفق بينهما بطريقة ما .

على أنه يكون أقرب إلى الطبيعة بكثير إذا أنا اعتبرت « آجنس » وهى الأم ، تمثل خط رد الفعل أو خط الحركة المضادة ، وذلك لأنها ثائرة متمردة على فكرة الموضوع الرئيسى .

وإذا أنا حللت دور براند فى هذا المشهد فمن السهل العثور على العلاقة بين الدور وبين الموضوع الرئيسى ، لأن براند يريد أن تتنازل زوجته عن ملابس الطفل لتتم تضحيتها فى سبيل الواجب ، وهو باعتباره شخصاً متدينا شديد التعصب لدينه يطالبها بكل شيء لتحقيق مثله الأعلى فى الحياة ، وحركتها المضادة لا نتيجة لها سوى مضاعفة فعله المباشر ـ أى تمسكه بما يطلب منها ، وهكذا نجدنا هنا أمام صدام بين مبدأين .

إن « الواجب » عند براند يصطرع ضد « الحب » عند الأم ، وهذا معناه أن « فكرة » تناضل « شعوراً » ، وأن « الداعية » المتعصب يناضل « الأم » المحزونة ، وأن جوهر « الذكورة » يناضل جوهر « الأنوثة » .

ولذلك نجد أن خط الفعل المتصل فى هذا المشهد فى يدى براند، كما نجد الحركة المضادة أو رد الفعل فى يدى آجنس .

ثم يقول تورتسوف : والآن أرجوكم أن تعيرونى كل انتباهكم ، فلدى شىء ما ، أريد أن أقوله لكم .

إن كل ما قمنا به فى هذه المرحلة الدراسية الأولى ، كان موجها نحو تمكينكم من إحراز السيطرة على أهم ثلاثة عناصر فى عمليتنا الإبداعية الخلاقة وهذه العناصر الثلاثة هى :

١ — الإدراك الداخلى .

٢ — خط الفعل المتصل الذى يربط أحداث المسرحية .

٣ — الهدف الأعلى .

ثم يسود الصمت برهة ويختتم تورتسوف درسه بقوله :

لقد تناولنا جميع هذه النقاط بصورة موجزة ، وقد أصبحتم تعلمون الآن ما الذى نرمى إليه بقولنا « طريقتنا أو مذهبنا فى التمثيل » .

لقد شارفت سنتنا الدراسية الأولى على الانتهاء . وكنت أتوقع أن يهبط على الإلهام بعد أن كدنا نفرغ من دراسة هذا المذهب ، أو تلك الطريقة فى التمثيل .. ولكن .. واأسفاه : لقد تبددت أحلامى .

كانت هذه الأفكار تتدفق فى ذهنى ، وأنا واقف فى البهو الخارجى للمسرح ألبس معطفى وألف ببطء لفاعى حول عنقى .

وفجأة لكزنى أحدهم ، فاستدرت لأجد تورتسوف .

لقد كان لاحظ حالتى النفسية المكتئبة ووفق إلى اكتشاف سببها .

فحاولت أن أراوغه ولكنه ظل يتابعنى فى عناد بالسؤال تلو السؤال .

لقد سألنى وهو يحاول أن يفهم سبب خيبة أملى فى تلك الطريقة: كيف تشعر الآن عندما تكون فوق خشبة المسرح ؟

وقلت أجيبه :

— هذه بالذات هى المشكلة، إننى لا أشعر بشىء غير عادى أو غير مألوف، إننى أشعر فوقها بالراحة وطمأنينة النفس . وأعرف ماذا أفعل ، ولدى هدف من وجودى هناك ، وأنا أومن بأفعالى كما أومن بحقى فى أن أكون على المنصة .

فسألنى :

وماذا تبغى أكثر من ذلك ؟ هل تشعر أن هذا خطأ ؟

ولم يسعنى إلا أن أعترف بأن الذى أفتقده هو تشوق إلى الوحى .. الإلهام . وعند ذلك قال لى :

لا تقصدنى أنا للحصول على الإلهام الذى تريده ، إن طريقتى فى التمثيل لن تصنع لك الإلهام أبدا . بل هى تستطيع فقط أن تمهد التربة المؤاتية له .

ولو كنت مكانك لتخليت عن مطاردة هذا الشبح، وبالأحرى الإلهام. دعه لتلك الحورية التى تصنع المعجزات : أعنى الطبيعة ، وكرس نفسك لما يدخل فى نطاق الطاقة البشرية الواعية .

ضع الدور الذى يعهد به إليك على الطريق الصحيح فإذا به يمضى قدماً ويزداد اتساعا وعمقا ويؤدى فى النهاية إلى الإلهام . .

الفصل السادس عشر

عند مشارف العقل الباطن

— ١ —

استهل المدير كلامه بملاحظة مشجعة مؤداها أننا قد فرغنا من الجزء الأكبر من الأعمال التى تهدف إلى إعدادنا إعداداً داخليا — ثم قال :

كل هذا الإعداد هو تدريب لحالة الإبداع الداخلية فى نفوسكم ، وهو يساعدكم فى العثور على هدفكم الأعلى وعلى خط الفعل المتصل ، ثم هو يخلق فيكم مهارة فنية نفسية واعية .

ثم تصطبغ نبرات صوته بشىء من المهابة والوقار ويقول :

«وهو يهديكم فى النهاية إلى « منطقة العقل الباطن» . ودراسة هذه المنطقة الهامة جزء أساسى من طريقتنا فى التمثيل .

إن عقلنا الواعى يرتب ظواهر العالم الخارجى المحيط بنا، ويدخل عليها قدراً معينا من النظام . وليس ثمة خط واضح يفصل بين التجربة الشعورية والتجربة غير الشعورية ، وعقلنا الواعى يعين فى كثير من الأحيان الاتجاه الذى يواصل فيه عقلنا الباطن عمله ، ولذلك كان الهدف الأساسى لمهارتنا الفنية النفسية هو أن تجعلنا فى حالة إبداع يتمكن فيها عقلنا الباطن من أن يؤدى وظيفته بطريقة طبيعية .

ومن العدل أن نقرر بأن العلاقة بين المهارة الفنية وبين حالة الخلق والإبداع اللاشعورية هى نفس العلاقة القائمة بين قواعد اللغة والشعر . ومن سوء الحظ أن تطغى اعتبارات القواعد اللغوية على الاعتبارات الشاعرية ،

وذلك هو ما يحدث فى المسرح فى الكثير جداً من الأحيان ؛ إلا أننا لا يسعنا مع ذلك أن نستغنى عن قواعد اللغة التى يجب علينا استخدامها لتساعدنا على ترتيب المادة الإبداعية اللاشعورية التى لا يمكنها أن تتخذ صورة فنية إلا بعد تنظيمها .

إن الممثل فى الفترة الأولى من دراسته الواعية لدور من الأدوار يتحسس طريقه إلى كنه هذا الدور، دون أن يفهم مطلقا مايحدث فى داخل نفسه هو أو ما هو حادث حوله فهما جيداً،ولكنه عندما يصل إلى منطقة العقل الباطن فإن روحه تتفتح عيونها ، وهنا يتنبه إلى كل شىء ، حتى إلى التفاصيل الدقيقة ، ويصبح للأمر كله معنى جديد كل الجدة ؛ إنه يدرك وجود مشاعر جديدة وتصورات وآراء ووجهات نظر جديدة فى نفسه وفى دوره على السواء ؛ إن حياة الإنسان الداخلية — بعد عبوره مشارف العقل الباطن — تتخذ من تلقاء نفسها صورة بسيطة كاملة ، لأن طبيعة أعضائنا تتولى عندئذ توجيه مراكز جهازنا الإبداعى الخلاق الهامة كلها . وعقلنا الواعى لا يدرى من ذلك كله شيئا، إذ أن مشاعرنا نفسها لم تستطيع أن تهتدى إلى طريقها فى هذه المنطقة — ومع ذلك فإن الإبداع الحقيق يستحيل بدونها . . .

إننى لن أمدكم بأى طرق فنية للسيطرة على العقل الباطن ، وإنما أستطيع فقط أن أعلمكم الطريقة غير المباشرة التى تتيح لكم الوصول إليه ، والتى تجعلكم تسلمون لسلطانه زمام أنفسكم .

إننا ننظر ونسمع ونفهم ونفكر بطريقة تختلف قبل أن نتخطى مشارف العقل الباطن عنها بعد أن نتخطى تلك المشارف ؛ إننا قبل تخطى تلك المشارف تكون لنا مشاعر ذات مسحة شبه صادقة ، أما بعد ذلك فتكون لنا عواطفنا الصادقة بالفعل. ونحن فى أول مشارف العقل الباطن نشعر بحالة تجريدية من حالات الوهم المحدود ، أما فيما وراء ذلك ، أى

حينما نوغل فى منطقة العقل الباطن نفسه، فنشعر بحالة تجريدية من حالات الخيال أكثر انطلاقا من الحالة الأولى . وحريتنا فى الحالة الأولى تكون محدودة فى نطاق العقل والتقاليد ، أما فيما وراءذلك فتكون حريتنا حرية جريئة ذات إرادة وفاعلية ، ولا تنى تمضى إلى الأمام قدما . وهناك . . . فى منطقة العقل الباطن هذه تختلف عملية الإبداع فى كل مرة نقوم بها من جديد.

وهذا يذكرنى بالشاطىء الممتد على المحيط ، حيث تترامى الأمواج الكبيرة ، والأمواج الصغيرة على الرمال ، فيتراقص بعضها حول أقدامنا ، ويصل البعض الآخر إلى ركبتينا ، بل وقد يوقع بنا فى الماء على الرغم منا ، فى حين تجرفنا الأمواج الكبرى إلى عرض البحر ، لتعود فتلقى بنا فى النهاية إلى الشاطىء مرة أخرى .

ويحدث أحيانا ألا يمس فيض العقل الباطن الممثل إلا مسا طفيفا ، ثم يتلاشى، وأحيانا أخرى يغمر كيانه جميعا حاملا إياه إلى أعماقه، حتى يلقى به فى النهاية إلى شاطىء العقل الواعى مرة أخرى .

إن كل ما أقوله لكم الآن ليس له وجود إلا فى مجال المشاعر فقط لا فى مجال العقل والمنطق . ويمكنكم أن تفهموه . ولذلك أقص عليكم حادثة وقعت لى شخصيا وساعدتنى على فهم الحالة التى أصفها ، وهى حادثة قد تنى بإفهامكم ما أقصد بدلا من الاستغراق فى الشروح المسهبة .

كنا نتسلى ذات مساء بإجراء مختلف ألعاب التسلية فى حفلة أقيمت بمنزل بعض الأصدقاء فقرروا أن يجروا لى عملية جراحية ، من قبيل التفكهة ، فأحضروا منضدتين واحدة لإجراء العملية، والأخرى لحمل أدوات الجراحة الوهمية ، وقد غطيت المنضدتان بالملاءات ، وجىء بالأربطة والأحواض والأوعية المختلفة .

ولبس الجراحون «ستراتهم البيضاء » كما ألبسونى قميصا أبيض من النوع الذى يلبسه المرضى فى المستشفيات . ثم أرقدونى على منضدة العمليات

ووضعوا عصابة على عينى — وأزعجنى سلوك الأطباء المفعم بالرعاية والعناية إذ كانوا يعاملوننى وكأننى فى حالة تدعو لليأس ، وكانوا يفعلون كل شىء بجد لا مزيد عليه ، وفجأة التمع فى ذهنى خاطر مر كالبرق إذ ساءلت نفسى : «ماذا يحدث لو أنهم أعملوا مباضعهم فى جسدى بالفعل ؟».

وبعث الشك والترقب القلق فى نفسى ، وغدت حاسة السمع عندى مرهفة ، وحاولت ألا تفوتنى حركة أو بادرة . وكنت أسمعهم يتهامسون من حولى ، ويصبون الماء ويحركون آلاتهم فيحدثون صليلا ، ومن حين لآخر كان يصدر عن إناء كبير صوت مدو يشبه رنين الأجراس الجنائزية.

ثم همس أحدهم ، فلنبدأ .

وإذا بشخص يقبض على معصمى الأيمن بشدة ، ثم شعرت بألم غامض تلته ثلاث وخزات حادة . . ووجدتنى أرتجف بالرغم منى .. وحك أحدهم معصمى بشىء خشن له رائحة نفاذة . ثم أحيط معصمى بالأربطة ، بينما أخذ أشخاص يتحركون من حولى بسرعة ، وهم يناولون الجراح ما يحتاج إليه .

وأخيراً ، وبعد فترة من الصمت طويلة ، بدءوا يتكلمون بصوت مرتفع ، ويضحكون ويهنئوننى ، ثم نزعت العصابة عن عينى فوجدت على ذراعى اليسرى ، طفلا حديث الولادة ملفوفا كله بالشاش ، طفلا صنعوه من يدى اليمنى . وكانوا قد رسموا على ظهر يدى وجه طفل أبله بادى السذاجة .

«وأنا أسألكم الآن : هل كانت المشاعر التى طافت بى مشاعر صادقة ؟ وهل كان إيمانى بها إيمانا حقيقيا ، أم أنها كانت من قبيل تلك المشاعر التى ندعوها المشاعر التى تبدو عليها مسحة من الصدق ؟ »

ويتولى تورتسوف الإجابة على سؤاله، وهو يتذكر أحاسيسه فيقول : لم يكن ذلك بالطبع صدقا حقيقيا ولا إحساسا حقيقيا بالإيمان . وإن كنا نستطيع أن نقول تجاوزا ، ومن حيث مقتضيات المسرح : إننى قد عشت

تلك المشاعر بالفعل ومع ذلك فلم أكن أومن بما كان يحدث لى ذلك الإيمان الذى له كيان متين متماسك، فقد كان هناك تأرجح مستمر، مرة إلى الأمام، ومرة إلى الوراء بين الإيمان والشك، بين المشاعر الحقيقية وتوهم الإحساس بها . وكنت أشعر طوال الوقت أنه لو أجريت لى عملية جراحية حقيقية لعانيت نفس المشاعر التى عانيتها فى أثناء إجراء هذه العملية الوهمية. فما لاشك فيه أن الوهم كان يشبه الواقع إلى حد كبير .....

لقد كنت أشعر فى لحظات معينة بأن مشاعرى، هى نفس المشاعر التى كان يمكن لى أن أحس بها لو كان الأمر حقيقيا ، فقد كانت تذكرنى بأحاسيس مألوفة لدى فى واقع الحياة ، بل كانت تنتابنى نوبات من الشعور بأنى سأفقد الوعى ، ولو لثوان معدودات ، وكانت تلك النوبات تختفى لحظة ظهورها تقريبا ، إلا أن الوهم قد خلف آثاره ، ومازلت مقتنعا حتى اليوم بأن ما حدث لى ذلك المساء يمكن أن يحدث فى واقع الحياة .

ثم اختتم المدير قصته بقوله :

« كانت تلك أول مرة أعانى فيها الحالة التى تترتب على الدخول إلى «منطقة العقل الباطن» .

«ومن الخطأ أن نتصور أن الممثل يعيش صورة أخرى من الحقيقة فى أثناء قيامه بعمل إبداعى على المسرح ، فلو أن هذا هو الحال لعجز كياننا الجسمانى والروحى عن احتمال مقدار الجهد الملقى على عاتقه .

ونحن نعيش على المسرح — كما تعلمون — على ذكرياتنا الانفعالية المستمدة من وقائع الحياة ، وفى بعض الأحيان ترقى هذه الذكريات إلى درجة من الوهم تجعلها تبدو كالحياة نفسها ، ومع أن نسيان النفس تمام النسيان والإيمان الذى لا يتزعزع بما يجرى على المسرح شىء ممكن ، فإنه شىء قلما يحدث ، فنحن نعرف أن ثمة لحظات متفرقة — لحظات تتفاوت طولا وقصراً ينغمس فيها الممثل فى «منطقة العقل الباطن» ، بيد أن الصدق ومظهر

الصدق، الإيمان والاحتمال ، يتناوبان الظهور فى غير هذه اللحظات ، فيظهر أحدهما ثم يختفى بينما يظهر الآخر ثم يختفى وهكذا .

إن القصة التى قصصتها عليكم الآن، هى مثل على التطابق الذى يوجد بين الذكريات العاطفية وبين المشاعر التى يتطلبها الدور، والتشابه الناتج من هذا التطابق يقرب الممثل من الشخصية التى يصورها ، وفى مثل هذه الظروف يشعر الفنان المبدع باندماج حياته فى حياة دوره ، وأن حياة دوره هى نفسها حياته الشخصية ، ويؤدى هـــذا الاندماج إلى حدوث تحول فى شخصية الممثل يشبه المعجزة .

وهنا يصمت تورتسوف لحظات قليلة يستغرق فى أثنائها فى التأمل ثم يقول .

«وثمة أشياء أخرى غير هذا التطابق بين الحياة الواقعية والدور التمثيلى من شأنها أن تدخلنا إلى « منطقة العقل الباطن » ، فنى كثير من الأحيان يقع حادث خارجى بسيط لا علاقة له البتة بالمسرحية أو الدور أو ظروف الممثل الخاصة به ، فيبعث فى المسرح لجأة موجة من الحياة الحقيقية ، ويدفعنا فى الحال دفعاً إلى حالة إبداع لا شعورية .

ويجيبه المدير : «أى شىء حتى وإن كان سقوط منديل أو انقلاب أحـد الـكراسى ، فإن وقوع حادث حقيق فى جو المسرح الذى تجرى فيه كل الأمور بناء على خطة مرسومة ، يشبه هبوب نفحة من الهواء النقى فى غرفة فاسدة الهواء ، إذ يضطر الممثل إلى التقاط المنديل أو الـكرسى بطريقة تلقائية لأنه لم يتدرب على ذلك فى المسرحية ، فهو لا يفعل ذلك بوصفه ممثلا ولـكن بوصفه إنساناً عادياً ، وهذا يخلق شيئاً من الصدق يجد الممثل نفسه مضطراً بسببه إلى الإيمان به . ويبرز هذا الصدق باعتباره شيئاً يختلف تمام الاختلاف عما يحيط بالممثل من أشياء تقليدية مكيفة ، وبالأحرى تجرى وفقاً لخطة موضوعة وإعداد سابق ، وفى وسع الممثل أن يدمج تلك اللحظات العرضية

الحقيقية فى دوره ، أو أن يستبعدها ، إذ يمكنه أن ينظر إليه بوصفه مثلا »، ويمكنه أن يدمجها بوصفه هذا فى الإطار العام لدوره ، كما يمكنه أن يخرج من دوره لحظة، ويتخلص من الحدث الطارىء الدخيل ، ثم يعود إلى تقاليد المسرح ويواصل فعله — أعنى تمثيله — الذى انقطع .

« إن الممثل إذا استطاع أن يؤمن حقا بالحادث التلقائى (وبالأحرى الحادث الذى يقع من ذات نفسه دون أن يرد فى خطة الإخراج) وأن يستخدمه فى دوره فإن هذا سوف يساعده بلا شك ، لأنه سوف يهديه إلى الطريق المؤدى إلى «مشارف العقل الباطن » .

« إن أمثال هذه الأحداث العارضة تعمل فى كثير من الأحيان عمل شوكة الأنغام التى تصدر عنها نغمة حية، تحملنا حملا على التحول من الزيف والتصنع إلى الصدق ، بل إن لحظة واحدة من تلك اللحظات يمكن أن توجه البقية الباقية من الدور الوجهة الصحيحة .

«من أجل هذا يجب أن تتعلموا كيف تقدرون مثل هذه الأحداث حق قدرها ، ولا تدعوها تفلت من أيديكم . ودربوا أنفسكم على استخدامها بحكمة عند وقوعها من تلقاء نفسها ، فإنها وسيلة ممتازة من وسائل الاقتراب إلى العقل الباطن .

— ٢ —

استهل المدير حديثه اليوم بقوله :

« كنا — حتى هذه اللحظة — نبحث فى موضوع الأحداث الطارئة العرضية التى يمكن استخدامها كوسيلة للاقتراب من العقل الباطن ، بيد أنه لا يسعنا أن نتخذها أساساً نرتب عليه قواعد عامة : فما الذى يمكن أن يفعله الممثل إذا لم يكن واثقاً من النجاح فى هذه الناحية ؟.»

ليس أمامه سوى الاستعانة بوسيلة فنية نفسية من الوسائل الشعورية التى يمكنه بواسطتها أن يذلل الطريق ويهيىء الظروف الملائمة للاقتراب من « منطقة العقل الباطن » ولكى تفهموا ما أرمى إليه بطريقة أكثر وضوحا أضرب لكم المثل الآتى :

أرجوكما ياكوستيا و فانيا أن تمثلا أمامنا المشهد الأول من تدريب « النقود المحترقة » وأرجو أن تتذكروا أن كل عمل إبداعى ، ينبغى أن يبدأ بعملية استرخاء أولا وقبل كل شىء ، ولذلك فإنى أرجوكما أن تجلسا فى وضع مريح وأن توفرا الطمأنينة لنفسيكما ، كما لو كنتما فى المنزل تماما .

وعند ذلك صعدنا إلى المنصة ، وامتثلنا لما أمرنا به .

ويصيح بنا من موضعه فى الصالة : « هذا لا يكفى ... استرخيا أكثر ! بل استشعرا الراحة وخلو البال أكثر مما تكونان فى بيتكما ، لأننا هنا لا نعالج أمرا واقعاً ، وإنما نعالج الوحدة أمام الجمهور (أو إشعار أنفسنا بالوحدة وإن كنا أمام الجمهور) ولذا يجب أن ترخيا عضلاتكما أكثر فأكثر ـ وأن تقللا من ذلك التوتر البادى عليكما بمقدار خمسة وتسعين فى المائة » .

« ولعلكما تظنان أنى أغالى فى تصوير مبلغ هذا التوتر الذى يبدو عليكما . كلا . . ليس الأمر أمر مبالغة بالطبع ، فإن الجهد الذى يبذله الممثل عندما يقف أمام جمهور كبير ، جهد لا يمكن تقديره لعظمه ، وأسوأ ما فى الأمر أن كل هـــذا الجهد يبذل دون أن يلحظه الممثل ، ودون أن يحتاج إليه أو يفكر فيه .

ولذلك فلا تترددا فى التخلص من أكبر قدر ممكن من ذلك التوتر . وليس ثمة ما يدعوكما إلى الظن بأن ما يبقى فيكما من جهد هو أقل مما تحتاجان إليه ، وأنتما مهما قللتما من توتر عضلاتكما فلن يكون ذلك بالقدر المطلوب أبداً . »

ويسأله أحدهم : وأين يكون الحد الفاصل — فى رأيك — بين الحالتين ؟

ويجيبه المدير : «ستنبئك حالتك الجسمية والنفسية ذاتها بما هو صواب، وستزداد مقدرتك على الإحساس بما هو صادق وسوى وذلك عندما تصل إلى الحالة التى نسميها نحن « أنا كائن » ، وبالأحرى كينونة الممثل فى دوره أو عيشه فيه» .

وكنت فى تلك اللحظة أشعر أنه لا يمكن لتورتسوف أن يطلب منى أن أكون فى حالة أشد استرخاء من الحالة التى كنت فيها ، ومع ذلك فقد استمر يطالب بالمزيد من الاسترخاء وإزالة التوتر .

وكانت النتيجة أننى بالغت فى ذلك فوصلت إلى حالة من الخمول والتبلد، وذلك مظهر آخر من مظاهر الجمود العضلى كان يتعين على أن أقاومه . ولكى أنجح فى ذلك أخذت أغير أوضاع جسمى ، وأحاول التخلص من الضغط عن طريق الفعل ، وانتقلت من إيقاع سريع عصبى إلى إيقاع بطىء يكاد يغلب عليه الكسل .

ولم يلحظ المدير ما كنت أفعل فحسب، بل لقد أبدى موافقته قائلا :

«عندما يبذل الممثل جهداً زائداً عن الحاجة، يكون من المستحسن أحيانا أن يسلك فى عمله سلوكا أكثر خفة وأقل اتزانا وصرامة ، وهذه طريقة أخرى لعلاج التوتر» .

إلا أننى كنت لا أزال عاجزاً عن التوصل إلى حالة الهدوء والراحة التى أشعر بها وأنا مستلق فى تراخ على أريكتى فى المنزل .

وعندئذ طالب تورتسوف بالمزيد من الاسترخاء ، ثم ذكرنا بأنه لا ينبغى أن نسعى إلى الاسترخاء لذات الاسترخاء، وذكرنا بالمراحل الثلاث : التوتر والاسترخاء والتبرير .

وكان المدير محقا ، لأنني كنت قد نسيت تلك المراحل ، وما إن أصلحت من خطئي حتى أحسست بتغير كامل يغشاني إذ ألفيت كياني كله ينجذب إلى الأرض ، ووجدتني أغوص في المقعد الذي كنت أرقد عليه تقريبا ، وبدا لي في تلك اللحظة أن معظم التوتر الذي كنت أشعر به قد تلاشى ـ ومع ذلك لم أكن أشعر بنفس الحرية التي يشعر بها الإنسان في الحياة العادية ، فماذا كان السبب يا ترى ؟ وعندما توقفت لكي أحلل الظرف الذي أنا فيه وجدت أن انتباهي كان مشدوداً متوتراً ، وأنه بذلك يحول بيني وبين الاسترخاء . وقد قال المدير معلقاً على هذا :

إن الانتباه المتوتر المشدود يشل حريتك بقدر ما تشلها التقلصات العضلية ، وعندما تكون طبيعتك الداخلية أسيرة ذلك الانتباه ، فإن تطور العمليات اللاشعورية داخل نفسك لا يمكن أن يتم بطريقة سوية ، فيجب عليك إذن أن تحقق حريتك الداخلية كما يجب عليك أن تحقق استرخاءك الجسماني » .

ويتدخل ڤانيا بقوله « يخيل إلى أن الممثل يجب أن يلغي خمسة وتسعين في المائة من انتباهه ذلك المشدود المتوتر أيضا » .

ويقول المدير : « بالضبط ، فإن زيادة التوتر الناجمة عن الانتباه المرهف تعادل زيادة التوتر الناجمة عن التقلص العضلي ، وإن كانت معالجة التوتر الناجمة عن الانتباه تكلفك قدراً أكبر من الحذق والمهارة ، لأنك إذا قارنت أنسجة النفس بالعضلات وجدت أنها كخيوط العنكبوت بالقياس إلى الحبال الغليظة وتلك الأنسجة يسهل تمزيقها فرادى ، ولكنك تستطيع أن تغزل منها حبالا متينة بضمها بعضها إلى بعض ، بيد أنه يجدر بك أن تتناولها برقة عندما تشرع في غزلها للمرة الأولى .

وهنا يسأله واحد من الطلبة : كيف يمكننا أن نعالج التشنجات الداخلية

ويجيبه المدير «بنفس الطريقة التى تعالج بها التقلصات العضلية ، إذ تبحث أولا عن نقطة التوتر ، ثم تحاول تخفيفه ، وأخيراً تتخذ فرضاً مناسباً أساسا لتحركك منه .

«عليك أن تفيد من هذه الحقيقة البديهية، وهى أنه غير مسموح لانتباهك بالتطواف فى أرجاء المسرح ، بل يجب أن يكون مركزاً فى دخيلة نفسك ، فعليك أن توجهه إلى موضوع جدير بالاهتمام، شىء يعينك على أداء تمرينك، وبعبارة أخرى ينبغى أن توجه انتباهك إلى هدف أو فعل جذاب » . .

وأخذت استعرض الأهداف التى يتضمنها تمريننا ، وأستعرض جميع الظروف التى يقدمها المشهد ، وأطوف بذهنى خلال الحجرات جميعها وعندئذ حدث شىء لم أكن أتوقعه . إذ وجدت نفسى فى حجرة غريبة على ولا عهد لى بها ، ووجدت فيها شخصين مسنين فإذا هما والدا زوجتى ، وقد أثرت فى هذه المفاجأة التى لم تكن تخطر لى فى بال وأربكتنى ، إذ كان من شأنها أن تزيد مسئولياتى تفاقماً ، فهذان إنسانان يجب أن أكدح من أجلهما أيضاً ، وبهذا يكون من واجبى أن أوفر طعاما لخمسة أشخاص بالإضافة إلى نفسى . وزاد هذا فى أهمية عملى ، وفى اهتمامى بمراجعة الحسابات فى اليوم التالى ، وقيامى أنا نفسى بالنظر فى الوثائق والمستندات بلا إبطاء . ثم جلست فى المقعد وأخذت أعبث بقطعة من الدوبارة بين أصابعى فى حالة عصبية .

وهنا هتف تورتسوف معربا عن رضاه : كان هذا جميلا . لقد كان تحرراً حقيقياً من التوتر . وأستطيع الآن أن أومن بكل ماتفعله وكل ماتفكر فيه ، حتى إن كنت لا أدرى مايدور بخلدك على وجه الدقة . »

وكان المدير محقا . فعندما تأملت حالة جسمى وجدت عضلاتى خالية من التوتر . وكان من الجلى أننى وصلت إلى المرحلة الثالثة بطريقة طبيعية، وذلك بجلوسى فى مكانى واكتشافى لأساس حقيقى لما كنتُ أعمل .

وعندئذ سمعته يقول فى صوت رقيق لقد وصلت الآن إلى الصدق الفنى

الحقيق والإيمان بأفعالك، وأنت الآن فى الحالة التى نعبر عنها بعبارة «أنا كائن» إنك الآن على الأعتاب ، ولكن لا تتسرع ، بل استخدم بصيرتك للنفاذ إلى نهاية كل فعل تقوم به . ثم أدخل فكرة جديدة إذا كان ذلك ضرورياً . قف . . . لماذا ترددت إذن ؟ »

وكان من السهل أن أعود إلى الطريق السوى ، ولم يكن على إلا أن أقول لنفسى :

افترض أنهم اكتشفوا عجزاً كبيراً فى الحسابات . قد يكون معنى هذا مراجعة جميع الدفاتر والمستندات . فيالها من مهمة ثقيلة على النفس ، وما أسمج قيامى بها أنا وحدى ، وفى هذه الساعة المتأخرة من الليل . . . ! »

وإذا بى أخرج ساعتى من جيبى بطريقة آلية . لقد كانت الساعة الرابعة ؛ ولكن ليت شعرى هل كانت الرابعة مساء أم صباحا ؟ ومضت لحظة افترضت فيها أنها الرابعة صباحاً ، فاضطربت نفسى واندفعت بوحى من غريزتى إلى مكتبى وبدأت أعمل بطريقة محمومة . .

وفى تلك اللحظة تناهى إلى سمعى صوت تورتسوف وهو يعلق محبذا على ما أفعل ، ويوضح للطلبة أن هذا هو الطريق الصحيح الموصل إلى العقل الباطن ، ولكننى لم أعر ذلك التشجيع أى اهتمام إذ لم أكن بحاجة إليه لأننى كنت أعيش حقا على خشبة المسرح ، وكنت أستطيع أن أفعل كل مايحلو لى . . .

ولما كان المدير قد حقق أهدافه التعليمية ، فقد كان من الواضح أنه يوشك أن يستوقفنى ، بيد أننى كنت حريصاً على المضى فى مزاجى الإبداعى الذى وصلت إليه ، فمضيت قدما فيما كنت أفعل . .

ويقول المدير للطلبة الآخرين : « أوه هل ترون ؟ هذه موجة كبيرة . »

إلا أن هذا أيضاً لم يكفنى ، إذ كنت أريد أن أزيد موقفى تعقيداً وأرفع

من حرارة انفعالاتى ، ولذا وجدتنى أضيف صعوبة جديدة : اختلاساً جسيماً فى حساباتى. وما إن رضيت بهذا الاحتمال حتى تساءلت : وماذا يمكننى أن أفعل الآن ؟ وكانت هذه الفكرة وحدها كافية لأن تجعل قلبى يخفق بشدة حتى يكاد يثب من صدرى »

وسمعت تورتسوف يعلق على الموقف قائلا « لقد وصلت المياه الآن إلى خصره . »

وصحت أنا فى عصبية : «ماذا يمكننى أن أصنع؟ لابد أن أعود إلى مكتبى». ثم اندفعت إلى البهو الخارجى ، وعندئذ تذكرت أن المكتب مغلق ، فعدت أدراجى ، وأخذت أذرع غرفتى جيئة وذهاباً ، وأنا أحاول أن ألم شعث أفكارى ، وأخيراً جلست فى ركن مظلم من أركان الحجرة لأدبر لنفسى مخرجا .

واستطعت أن أتخيل بعض أشخاص قساة يراجعون الدفاتر ويعدون النقود ، ثم شرعوا يستجوبوننى ، ولكننى لم أكن أعرف بماذا أجيب ، فقد تملكنى طائف من اليأس حال بينى وبين الاعتراف بكل شىء . .

ثم اتخذوا قراراً من شأنه أن يحطم مستقبلى ، ودونوه فى أوراق التحقيق ثم وقفوا جماعات يتهامسون ، بينما انزويت أنا فى ركن قصى كالمنبوذ . ثم تتابعت الأحداث ، استجواب ، فمحاكمة ، ففصل من العمل ، فمصادرة أملاكى ، فضياع بيتى .

وفى هذه اللحظة سمعت المدير يقول « إنه الآن قد أوغل فى يم العقل الباطن الطامى . »

ثم إذا هو ينحنى فوق الأضواء الأرضية ويقول لى بصوت ملؤه الرقة لاتتسرع وامض فى طريقك حتى النهاية . .

ثم التفت إلى الطلبة مرة أخرى ولفت أنظارهم إلى أنهم يستطيعون «

بالرغم من أنى كنت ساكنا لا أتحرك ، أن يدركوا عاصفة الانفعالات التى تضطرم فى صدرى .

وكنت أسمع هذه الملاحظات ، ولكنها لم تؤثر فيما كنت أفعل على المنصة ، ولم تبعدنى عنه ، فقد كانت رأسى فى تلك النقطة تدور من فرط الانفعال ، لأن دورى وحياتى نفسها كانا قد اختلطا وتمازجا إلى حد أنهما كانا يبدوان شيئاً واحداً . ولم أكن أدرى أين يبدأ هذا، وأين تنتهى تلك. ثم إذا يدى تتوقف عن العبث بالدوبارة ، وإذا بى أجمد ولا أبدى حراكا .

وهنا يقول تورتسوف شارحاً موقفى : « إن صاحبكم الآن فى أعمق أعماق اليم . »

ولست أعرف ماذا حدث منذ تلك اللحظة فما بعدها . كل ما كنت أعرفه هو أنى كنت أجد سهولة ولذة فى إدخال العناصر الجديدة بمختلف أنواعها على موضوع التمرين، فقررت من جديد أن من واجبى أن أذهب إلى المكتب ثم إلى المحامى .

وربما أكون قد قررت أنه لابد من الحصول على مستندات معينة لأبرىء ساحتى ، ولذلك شرعت أفتش فى جميع الأدراج . .

وعندما فرغت من التمثيل قال لى المدير بلهجة كلها جد :

من حقك الآن أن تقول: إنك قد اهتديت إلى أعماق العقل الباطن عن طريق تجربتك الخاصة . ويمكننا أن نجرى تجارب مماثلة باستخدامنا أى عنصر من عناصر المزاج الروحى الخلاق ، بوصفه نقطة انطلاق. ومن هذه العناصر الخيال والافتراضات أو الرغبات والأهداف (إذا هى حددت تحديداً جيداً) أو الانفعالات (إذا هى استثيرت بطريقة طبيعية) . وتستطيع أن تبدأ بمختلف الافتراضات والتصورات ، فإذا أدركت صدق مسرحية من المسرحيات فإن ذلك يستتبع بالطبع إيمانك بها وشعورك «بحالة أنا كائن» .

والشيء الهام الذى ينبغى ألا يغرب عن بالك فى جميع هذه المركبات هو أنه يجب عليك ، أياً كان العنصر الذى وقع عليه اختيارك لكى تبدأ منه ، أن تسير به إلى أقصى ماينطوى عليه من إمكانيات، وأنت قد عرفت من قبل أنك عندما تختار أياً من هذه الحلقات المكونة لسلسلة الإبداع فإنك تشدها جميعاً فى سلك واحد .

وكنت وأنا أسمع هذا أشعر بنشوة غامرة ، لا لأن المدير كان قد أثنى على بل لأنى قد شعرت مرة أخرى بالإلهام الخلاق . وعندما اعترفت بذلك لتورتسوف قال مبيناً لى جلية الأمر: إنك لاتستخلص النتيجة الصحيحة من درس اليوم . لقد حدث شيء أهم بكثير مما تظن ؛ إن مجيء الإلهام لم يحدث إلا صدفة ، وهذا أمر لا تستطيع أن تعتمد عليه ، وإنما تستطيع أن تعتمد على ماحدث بالفعل . والمهم هو أن الإلهام لم يحدث من تلقاء نفسه ، بل أنت الذى تسببت فى حدوثه بتمهيدك الطريق له ، وهذه النتيجة أهم من غيرها بمراحل . .

إن النتيجة المرضية التى يمكننا استخلاصها من درس اليوم ، هى أنه أصبح لديكم الآن المقدرة على خلق الظروف المواتية لظهور الإلهام، ولذلك ينبغى لكم أن تركزوا تفكيركم فيما يبعث الحياة فى قواكم الإبداعية الداخلية فيما يؤدى إلى تحقيق المزاج النفسى الداخلى الخلاق فى نفوسكم . فكروا فى هدفكم الأعلى وفى خط الفعل المتصل الذى يؤدى إلى ذلك الهدف . وباختصار انتبهوا لكل مايمكن أن يخضع لإشراف العقل الواعى،ومايهديكم إلى العقل الباطن . ذلك هو أفضل تمهيد ممكن للإلهام ، ولكن لا تحاولوا قط الوصول إلى الإلهام من أجل الإلهام بطريقة مباشرة ، فإن ذلك من شأنه أن ينتهى بكم إلى الالتواء الجسمانى والتثنى المفتعل وإلى عكس كل ماترغبون فيه .

وفى هذه اللحظه اضطر المدير لسوء الحظ أن يؤجل إكمال البحث فى الموضوع إلى الدرس التالى .

— ٣ —

ثم واصل تورتسوف اليوم تلخيص النتائج التى أسفر عنها درسنا السابق فاستهل حديثه بقوله :

لقدضرب لكم كوستيامثلاعمليا للكيفية التى يمكن بها للطريقةالنفسيةالفنية الواعية أن تبعث الحياة فيما للطبيعة من قوى إبداعية لاشعورية . ولقد بدأ عمله ، كماينبغى لهأن يبدأ ، وذلك بتخليص عضلاتهمن التوتر ، وكان انتباه كوستيا مركزاً على جسمه ، ولكنهحول انتباههذا بمهارةإلى الظروف التى يفترض التمرين وجودها . ثم ساعدت أمور معقدة داخلية جديدة على تبرير جلوسه هناك على خشبة المسرح دون أن تبدر منهحركة واحدة،وكان هذا الأساس الذى بنى عليه سكونه سبباً فى تخليص عضلاته من التوتر تخليصا تاما . وبعد ذلك ابتكر كوستيا شتى الظروف الملائمة لحياته المتخيلة ، فأضفت تلك الظروف مزيداً من الحياة على جو التمرين بأكمله ، وزادت من حدة الموقف بما خلقته من نتائج مفجعة قد يتمخض عنها . وكان هذا سبباً لشعوره بعواطف وانفعالات حقيقية .

ولعلكم تتساءلون : وما الجديدفى كل هذا ؟ فأجيبكم قائلا:إن الاختلاف جد ضئيل ، كما أنه يعود إلى أننى أجبرته على المضى فى كل عمل إبداعى إلى نهايته القصوى . هذا كل مافى الأمر .

وهنا يصيح ڤانيا فجأة : وكيف يمكن أن يكون ذلك كل شىء ؟

فيجيبه المدير قائلا : بمنتهى البساطة ، فما عليك إلا أن تمضى بكل عناصر

حالة الإبداع الداخلية ، وقواك المحركة الداخلية ، وخط الفعل المتصل إلى أقصى ماتحتمله طاقتك الإنسانية (لا طاقتك المفتعلة) فإذا بك تشعر بالضرورة بحقيقة حياتك النفسية ، فضلا عن عدم استطاعتك مقاومة الإيمان بها .

ثم هل لاحظت أنه فى كل مرة يتولد فيها هذا الصدق ، يتولد فيها إيمانك به بطريقة لا دخل لإرادتك فيها ، كما تجد أن العقل الباطن وأن الطبيعة يبدءان عملهما ؟ وعلى ذلك فعندما تصل وسائلك النفسية الواعية إلى أقصى مداها تصبح التربة معدة للعمليات اللاشعورية المنبعثة من الطبيعة .

كم أود أن تدركوا مدى مالهذه الإضافة الجديدة من أهمية !

إن من السار جداً أن يتصور المرء أن كل عمل صغير من الأعمال الإبداعية يتسم بالأهمية والسمو والتعقيد ، ولكننا نجد أن مما لاشك فيه أن أصغر فعل أو إحساس ، أو أبسط الوسائل الفنية لا يمكن أن يصبح لها مغزى عميق على المسرح إلا إذا سرنا بها إلى أقصى ماتنطوى عليه من إمكانيات ، أى إلى حدود الصدق والإيمان الإنسانيين والشعور بأننا نعيشها حقا وأنها تصدر عنا نحن (وليس عن الشخصية التى نصورها فحسب) . فإذا وصلت إلى هذا المستوى ، وجدت كل كيانك النفسى والجسمى يقوم بوظيفته بطريقة طبيعية ، كما يقوم بها فى الحياة سواء بسواء ، وبصرف النظر عن الحالة الخاصة الناشئة عن اضطرارك إلى القيام بعملك الإبداعى أمام الجمهور .

إننى عندما آخذ بيدكم — أنتم المبتدئين — إلى « أعتاب العقل الباطن » فإنى أنهج فى ذلك خطة تتعارض تمام التعارض وكثيراً من الخطط ..
كثير من الأساتذة ، لأنى أعتقد أنه ينبغى لكم أن تمروا ..
تستخدموها — فى جميع ماتقومون به من تدريبات
تعالجون « عناصركم » الداخلية ، وحالتكم الخلاقة الد..

أريد أن تحسوا من البداية ، ولو لفترات قصيرة ، بذلك الشعور الرائع الذى يخامر الممثلين عندما تعمل قواهم الخلاقة بطريقة صادقة ولاشعورية . هذا فضلا عن أن ذلك شىء يجب أن تتعلموه من واقع مشاعركم ، وليس عن طريق دراستكم لأى نظرية من النظريات ، وستعلمكم التجربة كيف تحبون هذه الحالة ، وكيف تسعون دائما للوصول إليها .

وعند ذلك بادرت قائلا : أستطيع أن أفهم أهمية ماقلته لنا الآن ، ولكنك لم توف الأمر حقه من الشرح، ولذا أرجوك أن تدلنا الآن على الوسائل الفنية التى يمكننا بواسطتها أن نمضى بأى عنصر من العناصر إلى حده الأقصى .

فقال تورتسوف :

بكل سرور : يجب عليكم بادىء ذى بدء أن تكتشفوا الصعوبات وأن تعرفوا كيف تذللونها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يجب عليكم أن تبحثوا عما يمكن أن يسهل عملكم . وسأبدأ بمناقشة الصعوبات أولا .

إن أهم صعوبة — كما تعلمون — هى الظروف الشاذة التى يتم فيها العمل الإبداعى الذى يقوم به الممثل — إنه عمل يجب أن يتم أمام الجمهور . ووسائل التغلب على هذه المشكلة مألوفة لديكم ، إذ يجب أن تحققوا حالة إبداعية صحيحة . افعلوا ذلك أولا وقبل كل شىء . وعندما تشعرون أن قواكم الداخلية متأهبة وفروا لها ذلك المنبه الصغير الذى تحتاجه لكى تبدأ القيام بوظيفتها .

وهنا يهتف فانيا قائلا: «هذا بالذات هو مالا أفهمه... كيف تنفذ ما تقول؟

ويرد المدير على تساؤله بقوله : بإدخال حادث طبيعى غير متوقع ، بإضافة لمسة من الواقع . ولايهم أن يكون ذلك الحادث نفسيا أو جسمانيا ، وإنما

الشرط الوحيد أن يمت بصلة إلى الهدف الأكبر ، وأن يربطه بخط الفعل المتصل رباط قوى فيبعث وقوعه بطريقة مفاجئة النشاط فى نفسك ، وتندفع طبيعتك إلى الأمام .

وعاد ثانيا يسأله من جديد : ولكن أنى لى بهذه اللمسة الخفيفة من الصدق ؟ فقال تورتسوف : تستطيع أن تجدها فى كل مكان : فى أحلامك أو فى أفكارك ، أو فيما تفترض أو تحس ، أو فى عواطفك أو رغباتك أو أفعالك الصغيرة — سواء أكانت داخلية أو خارجية — أو فى مزاجك النفسى ، أو فى نبرات صوتك ، أو فى تفصيل لا يكاد يلحظ من تفصيلات الأثاث أو المناظر ، أو فى طريقة الحركة .

وماذا يحدث بعد ذلك ؟

ستشعر بالدوار لفرط سرورك بحدوث اندماج مفاجىء وتام بين حياتك وبين الدور الذى تقوم به . وقد لا يدوم ذلك طويلا ، ولكنك لن تستطيع ، فى الفترة التى يدومها ذلك الاندماج ، أن تميز بين شخصيتك وبين الشخصية التى تقوم بتصويرها .

وبعد ذلك سيقودك الصدق والإيمان — كما سبق أن قلت لكم — إلى منطقة العقل الباطن ، ومن ثمة يسلمانك إلى قوة الطبيعة .

ثم توقف المدير لحظة قصيرة استطرد بعدها قائلا :

ولكن ثمة صعاب أخرى تعترض طريقكم . وإحدى هذه الصعاب هى الغموض ، إذ قد يكون الموضوع الإبداعى الذى تنطوى عليه المسرحية غامضا ، أو قد تكون خطة الإخراج والتنفيذ غير واضحة المعالم ، فيعد أحد الأدوار إعدادا خاطئا أو تكون أهدافه غير محددة ، أو قد يكون الممثل غير واثق من وسائل التعبير التى اختارها . وآه لو تعلمون إلى أى حد يمكن للشك وعدم القطع

برأى أن يعوقا طريقكم ! إن الطريقة الوحيدة لعلاج هذا الموقف هى إيضاح كل ما يفتقر إلى الإحكام والضبط .

وإليكم خطراً آخر من الأخطار التى تهددكم : إن بعض الممثلين لا يدركون إدراكا كاملا أوجه النقص والقصور التى فرضتها عليهم الطبيعة ومن ثمة يتصدون لمشاكل تعجز قواهم عن إيجاد حل لها ، فالممثل الهزلى يرغب فى تمثيل المأساة ، والرجل الذى تقدمت به السن يرغب فى تمثيل أدوار الفتى الأول ويتوق الرجل البسيط إلى أدوار البطولة ، كما تتوق الممثلة التى تقوم عادة بدور الخادم اللعوب إلى القيام بالأدوار المؤثرة . ولا يمكن أن يتمخض هذا إلا عن الافتعال والعجز والتمثيل الآلى المصبوب فى قوالب جامدة ، وهذه بدورها قيود تعوقكم ، ووسيلتكم الوحيدة للخلاص منها هى دراسة فنكم ودراسة أنفسكم فى ضوء مقتضيات هذا الفن .

وثمة صعوبة أخرى كثيراً ما نقابلها ، وهى التى تنشأ من التزمت فى القيام بالعمل والمبالغة فى بذل الجهد ، فترى الممثل يلهث ويجهد نفسه للتعبير تعبيراً خارجياً عن شىء لا يحسه إحساسا حقيقيا ، وكل ما نستطيع صنعه فى هذه الحالة هو أن ننصح الممثل بألا يرهق نفسه إلى هذا الحد .

كل هذه صعاب يجب عليكم أن تتعلموا كيف تتعرفون عليها . أما الجانب الإنشائى ، وبالأحرى مناقشة ما من شأنه أن يعينكم على الوصول إلى أعتاب العقل الباطن فمسألة معقدة لا يتسع لها وقتنا اليوم .

— ٤ —

قال لنا المدير وهو يبتدىء درسنا اليوم : ها نحن أولاء قد وصلنا إلى الناحية الإيجابية ، أى إلى الظروف والوسائل التى تعين الممثل فى عمله الإبداعى وتوجهه إلى أرض الميعاد — أعنى منطقة العقل الباطن . ومن

الصعوبة بمكان التحدث عن هذه المنطقة فهى لا تخضع دائما للمنطق . فماذا نستطيع أن نفعل إذن؟ نستطيع أن ننتقل إلى مناقشة الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل (أو الخط الذى يلتزمه موضوع الرواية فلا يخرج منه ولا يحيد عنه) .

وهنا أخذ الطلبة يتساءلون فى حيرة، ولماذا ننتقل إلى هذين الموضوعين؟ لماذا وقع اختيارك عليهما ؟ . وما العلاقة بينهما وبين موضوع بحثنا ؟

ويجيبهم المدير بقوله: اخترتهما بخاصة لأن تكوينهما يتم غالبا فى العقل الواعى ، كما أنهما شىء منطقى ومعقول . وستنكشف لكم أسباب أخرى لهذا الاختيار فى درسنا اليوم .

وبعد ذلك طلب منى ومن بول أن نقوم بأداء الجزء الأول من افتتاحية المشهد الأول بين ياجو وعطيل .

فأخذنا أهبتنا ثم قمنا بتمثيل ذلك الجزء بانتباه مركز ومشاعر داخلية صحيحة .

ولم يلبث تورتسوف أن وجه إلينا السؤال التالى : ما الذى يتجه إليه هدفكم الآن؟

فأجابه بول قائلا : هدفى الأول هو أن أسترعى انتباه كوستيا . وقلت أنا شارحا موقفى : كنت أركز انتباهى إلى فهم مايقوله بول ، وكنت أحاول أن أستبطن مضمون إشارته وأقواله .

ويقول المدير متهكما : وإذن فقد كان أحدكما يحاول أن يسترعى انتباه الآخر كى يجتذب نظره إليه ، بينما كان الآخر يحاول أن ينفذ إلى صميم الإشارات والأقوال الموجهة إليه ويتخيلها كى ينفذ إلى صميم تلك الإشارات ويتخيلها !

ونجيب نحن بلهجة احتجاج شديدة : « كلا بالتأكيد » .

فقال: «ولكن هذا هو كل ما كان يمكن أن يحدث مالم يوجد هدف أعلى وخط فعل متصل بالنسبة للمسرحية كلها . إن عملكما ذاك لا يسمح إلا بوجود أشياء فردية لارابط بينها ، وأنتما تقومان بكل منها من أجلها هى لا من أجل الرواية .

والآن أعيدا تمثيل نفس المشهد وأضيفا إليه المشهد التالى حيث يداعب عطيل ياجو .

ونفذنا ماطلبه تورتسوف ، وعندما فرغنا إذا هو يسألنا مرة أخرى عن هدفنا .

فقلت أجيبه : الاستمتاع بلحظة فراغ لذيذة .

— وماذا كان مآل هدفك السابق ، أى الرغبة فى فهم مايقوله زميلك؟

— لقد ضاع واختفى فى طيات الخطوة التالية التى كانت أهم من سابقتها

— والآن أعيدا ماقمتما به إلى النقطة التى وصلتما إليهـــا مع إضافة جزء جديد : الإيعازات الأولى للغيرة . .

فصدعنا بالأمر وحددنا هدفنا بطريقة ساذجة باعتباره : السخرية من سخافة قسم ياجو .

وسألنى المدير من جديد : والآن أين أهدافك السابقة ؟

وأوشكت أن أجيب بأن الهدف الذى تلاها والذى يفوقها أهمية قد طغى عليها هى الأخرى ، بيد أننى أمعنت التفكير فى هـــذا الجواب فآثرت الصمت . .

فقال المدير : ماذا حدث ؟ ما الذى يشغل بالك ؟

فقلت : يشغل بالى أن موضوع السعادة ينتهى فجأة عند هذه النقطة من المسرحية ، ويبدأ موضوع جديد هو : موضوع الغيرة . .

فقال تورتسوف مصححاً : إنه لاينتهي فجأة وإنما يتغير بتغير الظروف. في المسرحية ، إذ يمر الخط — خط الموضوع — بفترة قصيرة من السعادة. يستمتع بها عطيل الذي لم يمض على زواجه زمن طويل ، فنجده يتبسط مع ياجو ، ثم تستولي عليه الدهشة والفزع والشك ، إلا أنه يدفع عن نفسه الفاجعة التي توشك أن تنقض عليه ، ويهدىء لواعج الغيرة ، ويعود إلى ماكان فيه من سعادته السابقة . . .

وأمثال هذه التقلبات النفسية مألوفة لدينا في واقع الحياة ، إذ تجري الحياة هادئة سلسة ، وفجأة يعكر صفوها الشك وخيبة الأمل والحزن ، ثم يمر الزمن وتنقشع تلك الغيوم ويعود الصفاء مرة أخرى . .

فليس في هذه التغييرات مايخيف ، بل ينبغي لكم — على العكس من ذلك — أن تتعلموا كيف تستغلونها أحسن استغلال ، وتزيدون من قوتها. وهذا عمل يسهل القيام به في الحالة التي نواجهها الآن ، فما عليكم إلا أن تتذكروا المراحل الأولى من قصة الغرام بين عطيل وديدمونه ، والماضي القريب بسعادته الغامرة ، ثم تقابلوا ذلك كله بما يعده ياجو من ألم مبرح وتعذيب للمغربي . . .

وهنا قال فانيا : ولكنني لست أفهم ماتعنيه تماماً . . ما الذي ينبغي أن نتذكره من ماضي عطيل وديدمونه ؟ .

ويجيبه المدير بقوله : فكر في تلك المقابلات الأولى الرائعة في منزل برابانسيو وفي حكايات عطيل والمقابلات التي كانت تتم سراً ، ثم في اختطاف العروس وإتمام الزواج ، وفراقهما في ليلة الزفاف ، ثم اللقاء بعد ذلك في قبرص تحت أشعة شمس الجنوب الدافئة ، وشهر العسل الذي لاينسى ، وبعد ذلك فكر في المستقبل ، في جميع النتائج التي سوف تتمخض عنها مؤامرة ياجو الجهنمية في الفصل الخامس .

ثم التفت إلينا وقال : والآن فلتبدأ . . .

وقمنا بتمثيل المشهد كله حتى وصلنا إلى ذلك الميثاق الشهير الذى قطعه ياجو على نفسه ، والذى أقسم فيه بالسماء وبالنجوم أن يجعل عقله وإرادته وقلبه ، وأن يجعل كيانه وكل ماملكت يداه ، فى خدمة عطيل المخدوع .

وعندئذ قال لنا المدير : إذا سرتما على هذا النهج فى المسرحية كلها وجدتما أهدافكما المألوفة تذوب وتختفى بطريقة طبيعية فى أهداف أكبر وأقل عددا ، أهداف تكون بمثابة علامات هادية على طول خط الفعل المتصل تؤدى إلى الهدف الأعلى الذى يضم بطريقة لاشعورية الأهداف الصغرى جميعها ويرسم فى النهاية خط الفعل المتصل للمأساة كلها . . .

وحينما انتهى المدير من كلامه تحولت المناقشة إلى البحث عن الاسم الصحيح الذى يصور أول الأهداف الكبيرة ، ولكن مامن شخص ، ولا المدير نفسه ، استطاع أن يهتدى إلى شىء فى هذه المشكلة ، ولم يكن فى ذلك مايدعو للعجب ، إذ لا يمكن العثور فوراً وبعملية عقلية خالصة على هدف جذاب حقيقى متسم بالحيوية ، على أننا انتهينا بالفعل إلى اسم غريب لم نجد خيراً منه يصور ذلك الهدف الأول وهو : بودى أن أضفى على ديدمونه جميع الصفات المثلى — أن أضع حياتى كلها تحت أمرها ورهن إشارتها . .

وعندما أخذت أمعن النظر فى هذا الهدف الأكبر وجدت أنه يعيننى على تقوية المشهد كله وتقوية أجزاء أخرى من دورى كذلك . وكنت أشعر بذلك كلما شرعت فى تشكيل أى فعل من الأفعال المؤدية إلى هدفى النهائى ، ألا وهو تصوير ديدمونه فى صورة مثلى ، بينما فقدت جميع الأهداف الداخلية الأخرى أهميتها ، ومن قبيل ذلك الهدف الأول أى محاولة فهم مايقوله ياجو ، فإلى أى شىء كانت تهدف تلك المحاولة ؟ لا أحد يدرى . ولم الالتجاء إليها فى حين كان من الجلى أن عطيل مدله بحبها ولا يفكر إلا فيها ، ولا يريد

أن يتحدث إلا عنها ، ومن ثم كانت جميع الاستفسارات والأفكار التى تحوم حولها ضرورية له ، ومدعاة لسروره .

ومن ذلك أيضا هدفنا الثانى : الاستمتاع بلحظة فراغ لذيذة ، فلم تعد هذه اللحظة هى الأخرى ضرورية أو صحيحة ، لأن المغربى إذ يتحدث عنها يكون مشغولا بشىء هام وحيوى فى نظره ، ولأنه كما ذكرنا من قبل يريد أن يتصورها فى صورة مثلى .

هذا ويخيل إلى أن عطيل قد استغرق فى الضحك بعد أن أعطى ياجو على نفسه ميثاقه الأول ، إذ كان من دواعى سروره أن يعتقد أنه مامن وصمة يمكن أن تلوث ربة هواه النقية . وقد أسلمه هذا الاعتقاد لحالة هنية من طمأنينة القلب ورضا النفس ، وضاعف من عبادته لها . فلماذا ؟ لنفس السبب الذى أشرت إليه آنفاً . وقد فهمت أكثر من أى وقت مضى كيف استولت الغيرة على قلبه بالتدريج . وكيف أصاب الوهن إيمانه بمثله الأعلى بطريقة لاتكاد تحس ، ثم نما اعتقاده وقوى بأن الشر والضعة والخبث الذى يشبه خبث الأفاعى يمكن أن تتوارى جميعها وراء هذا الجمال الملائكى . .

وسألنى المدير : والآن أين أنت من أهدافك السابقة ؟ .

فقلت : ذابت جميعها فى غمرة اهتمامنا بالمثل الأعلى الضائع .

فقال متسائلا · وما النتيجة التى يمكنكم استخلاصها مما أديناه اليوم ؟

ثم تولى هو الرد على سؤاله فمضى يقول :

لقد جعلت الممثلين اللذين يقومان بتمثيل هذا المشهد بين عطيل وياجو يدركان بنفسيهما إدراكاً عمليا حقيقة العملية التى تطغى فيها الأهداف الكبيرة على الأهداف الصغيرة ، وقد أصبح كوستيا وپول يعرفان الآن أن الهدف الأبعد يجذب إليه الممثل، ويجعله يصرف النظر عن الهدف الأقرب . فإذا تركت هذه الأهداف الصغرى وشأنها خضعت لما توجهها إليه الطبيعة والعقل الباطن . . .

ومن السهل أن نفهم مثل هذه العملية . فعندما يستغرق الممثل فى تتبع هدف كبير فإنه يستغرق استغراقا كاملا : وتكون الطبيعة فى مثل تلك الأوقات حرة تصدر فيما تعمله وفق احتياجاتها ورغباتها ، وبعبارة أخرى فإن كوستيا وبول يعرفان الآن من واقع تجربتهما أن العمل الإبداعى الذى يقوم به الممثل،وهو على خشبة المسرح، إنما هو فى الحقيقةمظهر من مظاهر قواه الإبداعية اللاشعورية ، وذلك إما فى ناحيةمن نواحى هذا العمل، وإما فى نواحيه كلها .

وهنا صمت المدير لحظة ثم استطرد قائلا :

وسوف ترون أن هذه الأهداف الكبيرة تخضع بدورها لتحول شبيه بذلك التحول الذى تخضع له الأهداف الصغرى ، وذلك عندما يطغى الهدف الأعلى عليها ويبطل فعلها جميعا ، وتهبط مكانتها فلا تكون إلا بمثابة خطوات مؤدية إلى هدف نهائى شامل . . خطوات يتخذها الممثل بطريقة لاشعورية إلى حد بعيد .

إن خط الفعل المتصل يتكون كما تعرفون من سلسلة من الأهداف الكبيرة ، فإذا أدركتم كم تتضمن هذه الأهداف الكبيرة من أهداف لا حصر أصغر منها تتحول إلى أفعال لاشعورية ، أمكنكم أن تتصوروا مقدار النشاط اللاشعورى الذى يتدفق فى خط الفعل المتصل فى أثناء مروره بالمسرحية كلها باعثاً فيها المقـــدرة على التأثير فى عقلنا الباطن بطريقة غير مباشرة .

(٥)

إن القوة الخلاقة الإبداعية لخط الفعل المتصل تتناسب تناسبا طرديا مع قوة الجاذبية التى يتسم بها الهدف الأعلى . وهذا لا يكسب الهدف الأعلى

مكان الصدارة والأولوية فى عملنا فحسب ، بل إنه يضطرنا إلى الاهتمام بنوع هذا الهدف الأعلى اهتماماً خاصا .

وثمة كثير من المخرجين المجربين ، الذين يستطيعون أن يحددوا الهدف الأعلى من فورهم وعفو خاطرهم لأنهم يعرفون « سر الصنعة » ولأنهم أصحاب خبرة طويلة فيها ، إلا أن هؤلاء لا ترجى منهم فائدة فيما نحن بسبيله .

وثمة مخرجون ومؤلفون مسرحيون آخرون يجتهدون فى استنباط موضوع رئيسى للمسرحية يكون ذا طابع عقلى بحت . ومثل هذا الموضوع يكون بارعاً ودقيقاً ، ولكن يفتقر مع ذلك إلى استهواء الممثل . إنه قد يصلح فى إرشاد الممثل لكنه لا يمكن أن يهبه قوة إبداعية خلاقة .

ولكى نحدد نوع الهدف الأعلى الذى يكون بمثابة القوة الحافزة فى المسرحية والذى نفتقر إليه حقا لتنبيه طبائعنا الداخلية ، فإنى سألقى عدداً من الأسئلة وأتولى أنا الرد عليها . .

١ — هل نستطيع أن نستخدم هدفا أعلى لا يكون صحيحا من وجهة نظر المؤلف ، مع أنه جذاب من وجهة نظرنا نحن الممثلين ؟

— كلا لأن مثل هذا الأمر لا يكون عديم الجدوى فحسب . بل يكون ضاراً أيضاً ، إنه لن يفيد إلا فى إبعاد الممثلين عن أدوارهم وعن المسرحية .

٢ — هل نستطيع أن نستخدم موضوعا رئيسيا لا يكون له إلا طابع عقلى فحسب ؟

— كلا .. فإننا لا نستطيع أن نستخدم هدفا لا يعدو أن يكون ثمرة جافة من ثمار التفكير أو الاستدلال الخالص . . . ومع ذلك فإن الهدف الأعلى الذى نصل إليه بعقولنا الواعية ويأتى نتيجة لتفكير خصب خلاق ، أمر ضرورى .

٣ — وماذا عن الهدف العاطفى ؟

— إنه ضروري ولازم لنا بصفة مطلقة، ضروري كالهواء ونور الشمس.

٤ — وماذا عن الهدف الذي يقوم على أساس من إرادتنا ويستوعب كياننا النفسي والجسماني جميعاً ؟

— إنه ضروري كذلك .

٥ — وماذا يمكن أن يقال عن الهدف الأصلي الذي يستهوي مخيلتنا الإبداعية ويستولي على مجامع انتباهنا ، ويشبع حاسة الصدق والإيمان من نفوسنا، وجميع عناصر مزاجنا النفسي الداخلي ؟

— إن أي موضوع يبعث الحركة والحياة في قواك الداخلية الخلاقة، إنما هو غذاء وشراب لا غناء لك عنه باعتبارك ممثلا .

ويترتب على ذلك أن ما نحتاج إليه هو هدف أعلى ينسجم مع أغراض مؤلف المسرحية ، ويلقى في الوقت ذاته صدى في نفوس الممثلين ، ومعنى ذلك أننا يجب ألا نبحث عن الهدف الأعلى في المسرحية وحدها ، بل في نفوس الممثلين كذلك .

أضف إلى ذلك أن الفكرة نفسها ، في الدور نفسه إذا كاف بالتعبير عنها كافة الممثلين الذين يقومون بهذا الدور، صورها كل منهم بطريقة تختلف عن طريقة الآخر، ولنضرب لذلك مثالا بهدف بسيط وواقعي للغاية مثل: «أريد أن أصبح غنيا ، ولكم أن تتخيلوا شتى الدوافع الخفية والوسائل والتصورات الدقيقة التي يمكنكم أن تجدوها في فكرة الثروة والحصول عليها ، كما تدخل في هذه المشكلة عناصر شخصية كثيرة ولا يمكن إخضاعها للتحليل الواعي.

ثم خذوا مثالا آخر عن هدف أعلى أشد تعقيداً كتلك الأهداف التي نجدها في أعماق مسرحية رمزية لإبسن، أو مسرحية تأثرية أو انطباعية لميترلينك ، يتضح لكم أن العنصر اللاشعوري بها أكثر عمقا وتركيبا وأكثر التصاقا بالعامل الفردي بما لا يدع مجالا للمقارنة .

كل هذه الاستجابات الفردية لها أهمية عظيمة ، فهي تبعث في المسرحية

حياة وتضفى عليها لونا ، ولولاها لأصبح الموضوع الرئيسى جافا وميتا ، ولكن، أى شىء ذلك الذى يجعل لموضوع ما، ذلك السحر الغامض الذى يلهب جميع الممثلين الذين يقوم كل منهم بتمثيل الدور نفسه ؟ إنه فى الأغلب الأعم شىء لا نستطيع فهم كنهه، شىء ينبعث من العقل الباطن ، ولا بد أن يكون متصلا به اتصالا وثيقا .

وهنا يكون الضيق قد استولى على فانيا مرة أخرى فيسأل المدير : « وإذن فما سبيلنا للوصول إليه ؟ » .

ويقول المدير : «يكون ذلك باتباع نفس الطريقة التى تتبعها إزاء «العناصر المختلفة ، إنك تسير بالعنصر إلى أقصى حدود الصدق والإيمان به إيمانا خالصاً ، إلى النقطة التى يبدأ عندها العقل الباطن عمله من تلقاء ذاته » .

وهنا أيضا يجب عليك أن تسهم بتلك «الإضافة» الصغيرة ، البالغة الأهمية مع ذلك ، وهو نفس ما فعلته عندما كنا نناقش التطور الكامل لوظائف « العناصر » وعندما كنا نناقش مسألة خط الفعل المتصل .

ويقول أحد الزملاء : «ليس من السهل العثور على هدف أعلى له مثل هذه القوة التى لا تقاوم» .

ويجيبه المدير قائلا : » من المستحيل القيام بذلك دون إعداد داخلى : أما الأسلوب الذى يتبع عادة فيختلف تمام الاختلاف . إذ يجلس المخرج فى مكتبه ويقرأ المسرحية، ثم يعلن للممثلين، فى معظم الأحيان تقريبا، عن الموضوع الرئيسى فى التدريب الأول « ويحاول الممثلون أن يسيروا فى الاتجاه الذى عينه . وقد يهتدى البعض — بمحض الصدفة — إلى الجوهر الداخلى للمسرحية، بينما يعالجها البعض الآخر من الخارج وبطريقة سطحية شكلية . وقد يستخدمون بادىء ذى بدء التفسير الذى أشار به المخرج حتى يتجه عملهم الوجهة الصحيحة ، إلا أنهم يتجاهلون ذلك التفسير فيما بعد . إنهم يتبعون طريقة من طريقتين : إما أن ينفذوا ما رسم لهم فى خطة الإخراج

من أعمال ، وإما أن يشغلوا أنفسهم بالعقدة وبأداء الفعل والكلام أداء آليا .

ومن الطبيعي أن الهدف الأعلى الذى يتمخض عن مثل هذه النتائج يكون هدفا فقد كل ماله من الأهمية . إن من واجب الممثل أن يجد لنفسه بنفسه الموضوع الرئيسي للمسرحية ، وإذا حدث لأى سبب من الأسباب أن قدم إليه شخص آخر ذلك الموضوع ، فيجب عليه أن يتمثله فى نفسه إلى أن تتأثر به عواطفه هو .

ولكن هل يكفى لكى يجد الممثل الموضوع الرئيسى ، أن يستخدم الطرق المعتادة التى ترسمها الوسائل الفنية النفسية لتحقيق حالة إبداع داخلية صحيحة ، على أن نزيد بعد ذلك تلك اللمسة الإضافية التى تؤدى إلى منطقة العقل الباطن ؟

بالرغم مما للعمل التمهيدى عندى من قيمة عظيمة ، أجدنى مضطراً إلى الاعتراف بأن نفس الحالة الداخلية التى تترتب على هذا العمل التمهيدى تعجز عن الاهتداء إلى الهدف الأعلى ، لأنكم لا تستطيعون أن تتلمسوا الطريق إليه خارج نطاق المسرحية ذاتها ، ولذلك يجب عليكم أن تستشعروا ، ولو إلى درجة قليلة ، الجو العام لوجودكم المتخيل فى المسرحية ، وبعد ذلك تصبون هذه المشاعر فى حالتكم الداخلية التى أعددتموها من قبل ، وكما تحدث الخميرة حالة التخمر فى العجينة فإن إحساسكم بأنكم تعيشون فى المسرحية يجعل قواكم الإبداعية تصل إلى درجة الغليان أو التخمر . وأقول أنا ، معبراً عما أشعر به من حيرة : وكيف ندخل هذه الخميرة فى حالتنا الإبداعية الداخلية ؟ كيف يمكننا أن نجعل أنفسنا نستشعر حياة المسرحية حتى قبل أن نقوم بدراستها ؟ .

ويؤيدنى جريشا قائلا : يجب بالطبع أن يدرس الممثل المسرحية وموضوعها الرئيسى أولا .

ويقاطعه المدير قائلا : هل تعنى أن تدرسها على البارد ودون أى إعداد؟ لقد سبق أن شرحت لك النتائج التى تترتب على ذلك ، وسبق أن اعترضت على هذه الطريقة فى النظر إلى المسرحية أو الدور . .

على أن اعتراضى الأساسى ينصب على وضع الممثل فى موقف مستحيل، إذ لا يجب أن نغذى الممثل قسرا عنه بأفكار الآخرين ، أو تصوراتهم أو ذكرياتهم الانفعالية أو مشاعرهم . وإنما يجب أن يعيش كل شخص خلال تجاربه الذاتية . ومن الأهمية بمكان أن تكون تلك التجارب تجارب ذاق هو حلوها ومرها ، ومشابهة لتجارب الشخصية التى يقوم بتصويرها . فلا يمكن أن يسمن الممثل كما يسمن الديك ، بل يجب إثارة شهيته هو أولا . وعندما تتفتح شهيته للإبداع فإنه سيطلب المادة التى يفتقر إليها للقيام بالأفعال البسيطة ، ومن ثم يستطيع أن يستوعب ما يعطى له ، ويحوله إلى شىء يصبح من صنعه هو . ومهمة المخرج هى جعل الممثل يطلب ويبحث عن التفصيلات التى من شأنها أن تبث الحياة فى دوره ، والممثل لا يفتقر إلى هذه التفصيلات للقيام بتحليل عقلى لدوره ، وإنما يفتقر إليها لتحقيق أهداف مطابقة للواقع ..

هذا بالإضافة إلى أن أى معلومات أو مواد لا يفتقر إليها الممثل افتقارا سريعاً لبلوغ أهدافه لا يترتب عليها سوى إتخام ذهنه وعرقلة عمله ، وهذا ما ينبغى للممثل أن يتجنبه وبخاصة فى أثناء المرحلة الأولى من مراحل الخلق والإبداع . .

وهنا هتف فانيا متسائلا : وإذن فماذا فى وسعنا أن نفعل ؟ وينضم جريشا إلى فانيا قائلا: هذا صحيح فأنت تنصحنا بعدم دراسة المسرحية، ومع ذلك فأنت تقول لنا : إننا يجب أن نعرفها .

ويجيب المدير رداً على هذا الاعتراض : يجب أن أذكركم مرة أخرى بأن العمل الذى نناقشه يقوم على أساس خلق خطوط تتكون من أهداف جسمانية صغيرة يسهل تحقيقها، ومن حقائق صغيرة، ومن إيمان بتلك الحقائق

التى تستمدونها من المسرحية نفسها والتى تضفى على المسرحية جوا عاما تشيع فيه الحياة . .

وينبغى لكم ، قبل القيام بدراسة المسرحية أو الدور دراسة تفصيلية ، أن تقوموا بأداء فعل واحد صغير (ولا يهمنى كم يكون صغيرا) بصدق وإخلاص .

ولنفرض مثلا : أن شخصا من أشخاص الرواية عليه أن يدخل إلى حجرة معينة .

ويلتفت تورتسوف إلى فانيا يقول له:هل تستطيع أن تدخل حجرة ما؟

ويجيب فانيا على الفور أستطيع .

حسن إذن . أدخل . ولكن دعنى أؤكد لك أنك لا تستطيع أن تفعل ذلك مالم تعرف أين أنت ، ومن أين أتيت وأى حجرة تدخل، ومن الذى يعيش فى المنزل ، وعدداً آخر من الظروف التى لا بد أن تؤثر فى عملك ـ فإذا أردت أن تستوفى جميع هذه العناصر ، وجدت نفسك مضطراً إلى معرفة شىء عن حياة المسرحية .

أضف إلى ذلك أنه يجب على الممثل أن يتمثل هذه الافتراضات ويتملاها فى سريرته، ويفسرها التفسير الذى يراه هو، لا ما يراه غيره . أما إذا حاول المخرج أن يجبره على الاقتناع بتلك الافتراضات دون أن يهضمها فلن يترتب على ذلك سوى الافتعال .

على أن هذا أمر لا يمكن أن يحدث فى طريقتنا هذه ، لأنها طريقة تتيح للممثل أن يطلب من المخرج مساعدته إذا افتقر إلى تلك المساعدة ، وهذا شرط هام من شروط الإبداع الشخصى الحر .

وإذن : فواجب أن يتمتع الفنان بكامل حريته فى استخدام استعداده النفسى والإنسانى الخاص ، لأن هذا الاستعداد هو المادة الوحيدة التى

يمكنه أن يشكل منها روحا حية لدوره . وحتى إذا كان ما يسهم به الممثل فى هذا المجال شيئا ضئيلا ، فهو خير له وأفضل لأنه نابع من نفسه هو .

والآن ، لنفرض أنك قابلت دائنا عند دخولك تلك الحجرة ، وذلك وفقا لما يقتضيه موضوع الرواية أو عقدتها ، وأنك قد تأخرت كثيراً فى سداد دينك فماذا كنت تفعل ؟

ويهتف فانيا قائلا : لا أعرف .

بل يجب أن تعرف ، وإلا عجزت عن القيام بدورك ، واكتفيت بأن تلقى كلماتك بطريقة آلية ، ويكون تمثيلك متكلفا بدلا من يكون صادقا يجب أن تضع نفسك فى موقف شبيه بموقف الشخصية التى تصورها ، وتضيف افتراضات جديدة إذا اقتضت الضرورة ، حاول أن تتذكر حالتك عندما تكون أنت نفسك فى موقف مماثل ، حتى إذا لم يكن قد مر بك موقف كهذا قط ، فيجب أن تصطنع موقفاً خياليا ، علما بأنه يمكنك أحياناً أن تحيا فى الخيال حياة أغنى وأقوى من حياة الواقع. فإذا أعددت العدة لعملك بطريقة إنسانية حقة ، لا بطريقة آلية ، وإذا كانت أفعالك منطقية ومتسقة وإذا وضعت نصب عينيك جميع الظروف المحيطة بحياة دورك ، فلست أشك لحظة واحدة فى أنك ستعرف كيف تتصرف التصرف اللائق . ثم قارن ما استقر عليه رأيك بما تتضمنه عقدة المسرحية ، وستشعر بوجود ارتباط معين — يتفاوت قوة وضعفا — بين أفعالك وبين العقدة . وستشعر بأنك لو وجدت فى ظروف الشخصية التى تمثلها ، ولو كانت لك آراؤها ومركزها الاجتماعى لكنت ملزما بأن تتصرف كما تتصرف تلك الشخصية .

ونحن ندعو هذا الارتباط بينك وبين الدور « الإحساس بنفسك فى الدور، وإحساسك بالدور فى نفسك » .

وافترض أنك قرأت المسرحية بأكملها ، وأنك أمعنت النظر فى مشاهدها وأجزائها وأهدافها جميعا ، وأنك اهتديت إلى الأفعال الصحيحة

وعودت نفسك على القيام بها من أولها إلى آخرها ، فإنك عندئذ تكون قد كونت صورة خارجية لأعمالك فى المسرحية ، وهى الصورة التى نسميها الحياة المادية أو الجسمانية للدور . فإلى من تنتمى هذه الأعمال ، إليك أم إلى الدور ؟ .

ويقول ثانيا : « تنتمى إلى بالطبع » .

فيقول المدير :

« إن المظهر المادى أو الجسمانى ينتمى إليك ، وكذلك الأفعال . إلا أن الأهداف والإحساس الداخلى والتسلسل وجميع الظروف تكون مشتركة بينك وبين الشخصية التى تصورها . فأين ينتهى ما يخصك وأين يبدأ ما يخص الدور » ؟

ويجيب ثانيا وقد تملكته الحيرة : من المستحيل معرفة ذلك .

ويقول المدير : « كل ما يجب أن تتذكره هو أن الأفعال التى اهتديت إليها ليست أفعالا خارجية فحسب ، وإنما هى قائمة على مشاعر داخلية وأنها تكتسب مزيداً من القوة عن طريق إيمانك بها ، إذ يوجد فى نفسك ، وبمحاذاة خط الأفعال المادية خط متصل من المشاعر المتاخمة للعقل الباطن . فليس فى وسعك أن تتبع خط الأفعال الخارجية فى صدق واستقامة ، دون أن تحس بالمشاعر التى تتفق وتلك الأفعال .

وهنا بدرت من ثانيا حركة تدل على اليأس ، فاستطرد المدير قائلا :

أرى أن رأسك يدور من الآن ، وهذه بشرى طيبة ، لأنها تدل على أن جزءاً كبيراً من دورك قد امتزج بذاتك بالفعل إلى حد أنك لا تستطيع أن تميز بين نفسك ودورك بأى حال من الأحوال . ومادامت هذه الحالة متحققة فإنك ستشعر بأنك أقرب إلى دورك من أى وقت مضى .

فإذا درست مسرحية بأكملها بهذه الطريقة ، تكون فى ذهنك إدراك حقيق لحياتها الداخلية ، ولهذه الحياة أهمية قصوى ، حتى وهى لا تزال فى الطور الأول لتكونها . أضف إلى ذلك أنك تستطيع حينئذ أن تتحدث عن الشخصية التى تمثلها كما لو كنت تتحدث عن نفسك ، ولهذا أهمية بالغة

وأنت تطور عملك بطريقة منتظمة منهجية وبالتفصيل ، إذ يصبح لكل ما تضيفه إلى الدور من ملامح تستمدها من نفسك مكانه المناسب ، ولذا فإنه ينبغى لك أن تصل بنفسك إلى الحالة التى تستطيع فيها السيطرة على دور جديد بطريقة ملموسة ، كما لو كانت حياة الدور هى حياتك أنت نفسك . وعندما تحس بتلك القرابة الحقيقية أو الاتساق بينك وبين دورك فإنك تصبح قادراً على إمداد حالة الإبداع الداخلية بما تحتاجه من مشاعر — تلك الحالة التى تتاخم العقل الباطن متاخمة شديدة — كما تصبح قادراً على البدء فى دراسة المسرحية ودراسة مشروعها الرئيسى بشجاعة .

« إنكم تدركون الآن أى جهد طويل شاق يقتضيه منكم العثور على هدف أعلى موسوم بالسعة والعمق والمقدرة على تحريك المشاعر ، والعثور على خط فعل متصل يكون كفيلا بإيصالكم إلى مشارف العقل الباطن ، ثم حملكم إلى أعماقه حملا . كما أنكم ترون الآن أنه من الأهمية بمكان أن تدركوا ، فى أثناء بحثكم عن الهدف الأعلى ، ماذا كان يرمى إليه مؤلف المسرحية ، وأن تهتدوا فى أعماقكم إلى وتر حساس يستجيب لما كان يرمى إليه . .

وكم من مرة نهتدى إلى مشروع معين ثم نجد أنفسنا مضطرين إلى التخلى عنه والبحث عن غيره . كم من مرة يجب علينا أن نصوب نحو الهدف ونطلق النار قبل أن نوفق إلى إصابة الهدف .

فينبغى لكل فنان حق أن يجعل شغله الشاغل ، فى أثناء وجوده على خشبة المسرح ، تركيز قواه الخلاقة بأكملها على الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل بأوسع وأعمق معانيها ، وعليهما وحدهما ، فإذا كان هذان صحيحين تم كل شىء بفعل الطبيعة وبطريقة لاشعورية وبما يشبه المعجزة . وهذا يمكن أن يحدث بشرط أن يخلق الممثل دوره من جديد بإخلاص وصدق وبساطة فى كل مرة يعيد فيها تمثيل الدور . . ولابد من توافر هذا الشرط لكى يتسنى للممثل أن يحرر

فنه من التمثيل الآلى ذى القوالب الجامدة ، ومن « الحيل » ومن جميع صور التصنع . فإذا تمكن الممثل من تحقيق ذلك زخرت المنصة من حوله بأناس حقيقيين وحياة حقيقية، وفن حى برىء من جميع الشوائب التى تحط من قيمته .

— ٦ —

هتف المدير فى بداية درس اليوم قائلا: والآن هيا بنا نخط خطوة أخرى إلى الأمام . تخيلوا « فنانا مثاليا » وطد العزم على تكريس حياته لهدف واحد كبير فى الحياة هو تسلية الجمهور، والتسامى به عن طريق تقديم صورة فنية رفيعة ، والكشف عن مواطن الجمال الروحى المكنون فى كتابات عباقرة الشعراء ، فلا شك أنه سيعيد تمثيل مسرحيات وأدوار شهيرة معروفة بمفاهيم جديدة . . وبطرق يتوخى منها إبراز صفاتها الأكثر أهمية ، وستكون حياته كلها مكرسة لتحقيق هذه الرسالة الثقافية السامية . .

وقد يستغل فنان من طراز آخر نجاحه الشخصى فى نقل أفكاره ومشاعره إلى الجماهير ، وعظماء الناس قد يكون لديهم العديد من الأهداف السامية .

إن الهدف الأعلى لأى مسرحية من مسرحيات أمثال هؤلاء ليس إلا مجرد خطوة نحو تحقيق هدف هام هو الهدف الذى رصدوه لحياتهم ، وهذا الهدف هو الذى سوف ندعوه « الهدف الأسمى » وسوف نطلق على طريقة تنفيذه اسم « الخط الأسمى للفعل المتصل » .

ولكى أصور لكم ما أرمى إليه أقص عليكم واقعة حدثت لى شخصيا :

« حدث منذ زمن طويل ، عندما كانت فرقتنا تقدم مسرحياتها فى سان بطرسبرج « لينجراد » ، أن اضطررت للبقاء فى المسرح إلى ساعة متأخرة من الليل بسبب تدريب فاشل لم نكن قد أعددنا له الإعداد اللازم . وكنت متعباً ومغضبا وأنا أغادر المسرح . وفجأة وجدت نفسى وسط حشد كبير من الناس تجمعوا فى الميدان الواقع أمام المسرح ، وقد أوقد بعضهم ناراً ليستدفىء ،

وجلس البعض على مقاعد صغيرة وضعوها فوق الجليد وهم يغالبون النوم ، بينما تجمع البعض الآخر فى خيام تقيهم البرد والريح . وكان هذا العدد الكبير من الناس الذى يعد بالآلاف ينتظر مطلع الصباح ، وفتح شباك التذاكر .

وقد تأثرت لذلك تأثراً بالغا ، ولكى أدرك مغزى ما كان هؤلاء الناس يعملون ، كان على أن أسائل نفسى : أى حادث كبير وأى مطمح خطير وأى شخصية جليلة القدر ، وأى عبقرى طبقت شهرته الآفاق ، يمكن أن يغرينى بالانتظار فى العراء وتحت وطأة البرد وأنا أرتعد ليلة بعد الأخرى ، ولاسيما إذا كانت مثل تلك التضحية لن يترتب عليها فوزى بالتذكرة المطلوبة ، بل مجرد حصولى على بطاقة تتيح لى حق الوقوف فى الصف على أمل الفوز بمقعد فى المسرح ؟

« ولم أستطع الإجابة على هذا السؤال ، إذ لم يسعنى العثور على واقعة يمكن أن تدفعنى إلى المخاطرة بصحتى — وربما بحياتى — من أجل تحقيقها . فتصوروا مدى حب أولئك الناس للمسرح ! . . . إن واجبنا أن نضع ذلك نصب أعيننا . ياله من شرف عظيم أن يكون فى وسعنا تقديم هذا اللون الرفيع من السعادة إلى الآلاف من البشر ! . . وقد تملكتنى على الفور الرغبة فى أن أحدد لنفسى هدفا أسمى تكون طريقة تنفيذه بمثابة خط أسمى للفعل المتصل فى حياتى كلها ، هدفا أسمى تنطوى فيه جميع أهدافى الصغرى . .

« وقد يكون مكمن الخطر فى ذلك هو أن نسمح لانتباهنا بالانصراف إلى مشكلة شخصية صغيرة لفترة أطول مما ينبغى » .

ويتساءل أحدنا : « وما الذى يمكن أن يحدث إذن » ؟

ويجيبه المدير بقوله : يحدث نفس ما يحدث لطفل يربط ثقلا فى طرف دوبارة ويلف الدوبارة حول عصا ، فكلما ازداد التفاف الدوبارة حول العصى نقص طولها وصغرت الدائرة التى ترسمها ، حتى يصطدم الثقل بالعصا فى النهاية : ولكن لنفرض أن طفلا آخر اعترض بعصاه طريق الثقل فى

أثناء دورانه ، فلاشك أن قوة اندفاع الثقل تجعله يلف حول العصا الثانية مما يؤدى إلى إفساد لعبة الطفل الأول .

« ونحن — الممثلين — نميل إلى الانحراف بنفس الطريقة ، إذ نصرف طاقتنا إلى مشاكل لا صلة لها بهدفنا الرئيسى . وذلك بالطبع أمر ينطوى على خطر ، كما أنه يؤدى إلى هبوط مستوى العمل الذى نقوم به » .

— ٧ —

لقد كنت طوال هذه الدروس الأخيرة أشعر بالحيرة والارتباك وأنا أنصت إلى كل هذا التحليل المنطقى للاشعور أو العقل الباطن . إن اللاشعور هو الإلهام . فكيف يمكن أن نخضعه للعقل ؟ بل لقد كانت صدمتى أشد حين وجدت نفسى مضطراً إلى تركيب العقل الباطن بإضافة أجزاء ونتف صغيرة بعضها إلى البعض ، ولذا فقد ذهبت إلى المدير وأفضيت إليه بما كان يخامرنى من تلك المشكلة .

وهنا سألنى : «ما الذى يجعلك تظن أن العقل الباطن من اختصاص الإلهام بقضه وقضيضه » ؟

ثم استدار فجأة إلى فانيا وقال : « دون أن تتريث لتفكر أعطنى اسم علم فوراً » .

فقال فانيا « سهم » :

فسأله تورتسوف « ولماذا اخترت السهم ، ولم تقل المنضدة ، وهى موجودة أمامك أو المصباح وهو موجود فوق رأسك » ؟

فقال فانيا «لست أدرى» .

فقال تورتسوف : «ولا أنا . ومبلغ علمى أن أحداً لا يدرى وعقلك الباطن وحده هو الذى يعرف السبب فى ظهور ذلك الشىء بالذات فى مقدمة تفكيرك » .

ثم وجه المدير إلى ڤانيا سؤالا جـــديداً فقال له « فيم تفكر الآن وماذا تحس ؟ »

وقد ارتج على ڤانيا وقال : أنا ؟ ثم مر بأصبعه فى شعره وهب واقفا فجأة ثم جلس ثانية وهو يحك معصمه فوق ركبتيه ، ثم التقط قصاصة ورق كانت على الأرض وأخذ يطويها ، وكل ذلك استعداداً للإجابة على السؤال

وعندئذ أطلق تورتسوف ضحكة مرحة وقال :

أريد أن أراك تقوم بطريقة شعورية بكل حركة صغيرة بدرت منك الآن قبل أن تجيب على سؤالى . إن عقلك الباطن وحده يستطيع أن يفسر لغز قيامك بكل تلك الحركات .

وهنا التفت إلى ثانية وقال : «هل لاحظت أن جميع الحركات التى بدرت من ڤانيا كانت تفتقر إلى الإلهام وإن تكن تشتمل على قدر كبير من اللاشعور؟ إنك لتجد نفس الشىء إلى حد ما فى كل فعل وفى كل رغبة أو مشكلة أو شعور وفى كل فكرة اتصال أو تكيف ، مهما بلغ ذلك كله من البساطة ، فإننا عادة قريبون قربا شديداً من اللاشعور ، ونحن نجده فى كل خطوة نخطوها . ولكننا لانستطيع — لسوء الحظ — أن نستغل جميع لحظات اللاشعور هذه لتحقيق أغراضنا، كما أن عدد هذه اللحظات يتضاءل عندما نكون فى أشد الحاجة إليها . أعنى عندما نكون على خشبة المسرح . وعبثاً تحاولون العثور على شىء منها فى مسرحية حسنة الصنعة كثيرة الأصباغ بادية الابتذال ، لأنكم لن تجدوا فى مثل تلك المسرحيات شيئاً اللهم إلا تمثيلا يعتمد على عادات جامدة آلية وشعورية يلتزم بها الممثلون .

فاعترض جريشا قائلا : ولكن العادات الآلية تكون لاشعورية إلى حد ما . »

ويجيب تورتسوف على هذا الاعتراض قائلا : «نعم، لكنها لا تكون من

نوع العادات اللاشعورية التى نناقشها الآن . فنحن فى حاجة إلى لا شعور إنسانى خلاق ، والمكان الذى نبحث فيه قبل غيره عن هذا اللاشعور يجب أن يكون فى هدف مثير، وفى خط الفعل المتصل لهذا الهدف. والشعور واللاشعور فى هذين : الهدف وخط الفعل يمتزجان امتزاجا بارعاً يدق عن الأفهام ، فعندما يستغرق الممثل فى هدف عميق التأثير استغراقا تاما ، لدرجة انصراف الممثل بكل كيانه إلى تحقيق ذلك الهدف ، فإنه يصل إلى تلك الحالة التى نسميها الإلهام وعندما يكون الممثل فى تلك الحالة فإن كل ما يفعله تقريبا يكون صادراً عن العقل الباطن ، ولا يكون لديه أى إدراك شعورى للطريقة التى يتحقق بها غرضه .

فأنتم ترون أن هذة الفترات التى يطغى فيها اللاشعور فترات متناثرة وتحدث من وقت لآخر فى جميع مراحل الحياة ، والمشكلة التى نواجهها هى التغلب على أى شىء يمكن أن يعوق طريقها ، وتقوية أى عامل من العوامل التى تسهل قيامها بوظيفتها » .

وكان درسنا اليوم درساً قصيراً لأن المدير كان عليه أن يشترك فى حفلة تمثيلية فى المساء .

- ٨ -

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل ليلقى علينا الدرس الأخير :
« والآن فلنلق نظرة عامة شاملة على كل ما قمنا به حتى الآن ..

لابد أن يكون كل منكم ، بعد عمل استغرق حوالى العام ، قد كون فكرة محددة عن عملية الإبداع أو الخلق المسرحى . فلنحاول أن نقارن بين فكرتكم عن هذه العملية الآن ، والفكرة التى كانت مستقرة فى أذهانكم عند مجيئكم إلى هذه المدرسة . .

هل تذكرين يا ماريا بحثك عن «دبوس» الزينة بين طيات هذا الستار ،

لأن استمرارك فى الدراسة بمدرستنا كان معلقا بعثورك عليه؟ هل تذكرين كم بذلت من جهد فى تلك المحاولة ؟ وكيف كنت تهرولين هنا وهناك وتتظاهرين بتمثيل اليأس ؟ وهل تذكرين سرورك بما كنت تفعلين؟أ يمكن أن يرضيك ذلك النمط من التمثيل الآن»؟ .

وفكرت ماريا لحظة ثم أشرق وجهها بابتسامة مرحة، ثم هزت رأسها بطريقة تدل بوضوح على أن ذكرى أساليبها السابقة الساذجة قد أصبحت شيئا مسليا .

وعند ذلك يقول المدير : أترين ؟ إنك تضحكين الآن ، فلماذا ؟ لأنك كنت قد اعتدت التمثيل بشكل عام ، محاولة الوصول إلى هدفك بهجوم مباشر ، فليس غريبا أن يكون كل ماكنت تحققينه حينذاك هو إعطاء صورة خارجية وخاطئة لمشاعر الشخصية التى كنت تقومين بتصويرها .

والآن أذكرى تجربتك عندما كنت تقومين بتمثيل مشهد الطفل اللقيط ووجدت نفسك تهدهدين طفلا قد فارق الحياة ، ثم خبريني : عندما تقارنين بين مزاجك النفسى أو حالتك الداخلية فى ذلك المشهد، وبين مبالغتك القديمة فهل تشعرين بالرضا عما تعلمته هنا خلال هذه السنة الدراسية»؟

واستغرقت ماريا فى التفكير ، وكان تعبير وجهها يوحى فى أول الأمر بالجد ، ثم بالاكتئاب ، ثم مرت لحظة كانت تبدو فى عينيها نظرة تنم عن الفزع ، وبعد ذلك هزت رأسها مؤيدة ماذهب إليه المدير ..

فقال لها تورتسوف :

إنك لم تعودى تضحكين الآن ، فلا شك أن مجرد ذكرى ذلك المشهد أوشكت أن تدفع الدموع إلى عينيك . لماذا ؟ لأنك اتبعت فى تمثيل ذلك المشهد سبيلا مختلفا تمام الاختلاف عما كنت تفعلين من قبل ، فلم تحاولى السيطرة على مشاعر جمهورك بطريقة مباشرة ، بل غرست البذور وتركتها تنمو وتؤتى ثمارها ، وبذلك اتبعت قوانين الطبيعة الخلاقة المبدعة .

إلا أنه يتعين عليك أن تعرفى كيف تستحضرين تلك الحالة المؤثرة أو (الدرامية) — إن الوسائل الفنية وحدها لا يسعها أن تخلق الصورة التى يمكنك الإيمان بها ، والتى تستطيعين ويستطيع جمهورك أن يستسلموا لها استسلاما تاما . وهكذا تدركين الآن أن الإبداع أو الخلق ليسا مجرد حيلة فنية ، كما أنهما ليسا عرضا خارجيا للصور والانفعالات كما كنت تتصورين.

«إن نوع الإبداع الذى نؤمن به هو خلق وميلاد كائن جديد، هو شخص الممثل ممتزجا بالدور . إنها عملية طبيعية تشبه ميلاد كائن بشرى .

«وإذا تتبعتم كل ما يحدث فى نفس الممثل خلال الفترة التى يعيشها فى دوره أقررتم بصحة مقارنتى ، فكل صورة درامية وفنية يتم إبداعها على المسرح هى شىء فريد ولا يمكن تكراره ، وذلك كما يحدث فى الطبيعة سواء بسواء . »

« وفى التمثيل مرحلة شبيهة بمرحلة تكوين الجنين التى يبدأ بها الخلق البشرى

«ففى عملية الخلق هذه نجد الأب وهو مؤلف المسرحية ، والأم وهى الممثل الذى يحمل بالدور فى نفسه ، والابن وهو الدور الوليد .

وهناك المرحلة الأولى التى يتعرف فيها الممثل على دوره بادىء ذى بدء ، ثم يصبحان أكثر ألفة ، ثم يختصمان ويصطلحان ثم يتزوجان ، وفى النهاية تحدث عملية الحمل .

ويساعد المخرج فى كل هذه المراحل على إتمام العملية، كما لو كان يقوم بدور الخاطبة أو الشخص الموفق بين القلوب !

وفى هذه الفترة يتأثر الممثلون بأدوارهم ، وهو الأمر الذى يترك آثاره فى حياتهم اليومية . ومن المصادفات العجيبة أن فترة الحمل بالدور مساوية على الأقل — للفتره اللازمة لنضوج الجنين البشرى ، بل ربما فاقتها طولا فى كثير من الأحيان . وإذا تناولتم هذه العملية بالتحليل فإنكم ستقتنعون

بأن ثمة قوانين تنظم عمل الطبيعة العضوية ، سواء أكانت الطبيعة تعمل على خلق شخصية بيولوجية جديدة ، أو شخصية فنية جديدة .

ولن تضلوا السبيل إلا إذا عجزتم عن فهم تلك الحقيقة، أو فقدتم ثقتكم بالطبيعة أو حاولتم أن تبتكروا مبادىء جديدة ، وقواعد جديدة ، وفنا جديدا ، ذلك أن قوانين الطبيعة ملزمة للجميع دون استثناء ، والويل لمن يفكر فى تحطيمها . »



الفهرس



دار الهنا للطباعة ت : ٨١١١٢٧